



3301
.743
v.97-99

# QUELLEN UND FORSCHUNGEN

ZUR

# SPRACH- UND CULTURGESCHICHTE

DER

## GERMANISCHEN VÖLKER.

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL, ERNST MARTIN, ERICH SCHMIDT.

XCVII.

DIE BEGRÜNDUNG DER ERNSTEN BALLADE DURCH G. A. BÜRGER.

---

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.
1905.



# DIE BEGRÜNDUNG DER ERNSTEN BALLADE DURCH G. A. BÜRGER.

VON

VALENTIN BEYER.

---

STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER.
1905.

M. DuMont-Schauberg, Straßburg.

HERRN PROFESSOR

Dr. RUDOLF HENNING

IN

VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

GEWIDMET.

# INHALTSÜBERSICHT.

ERSTES KAPITEL.

# DIE BEGRÜNDUNG DER ERNSTEN BALLADE.

Mit dem Beginn des neuen Aufschwungs unserer Literatur zu Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts kommt auch eine bis dahin vergessene oder verachtete Dichtungsart zu neuer Blüte, die Ballade. In ihrer Entwickelung scheint etwas Gewaltsames, Anormales zu liegen. Ohne deutliche Vorbereitung tritt sie auf und erreicht mit ihrer ersten Vertreterin gleich einen sehr bedeutsamen Höhepunkt. Bürgers Lenore ist noch heute einzig und unübertroffen in ihrer Art. Da müssen ganz eigenartige Umstände zusammengewirkt haben. Welche dies auch waren: sie bedürfen noch einer genaueren Bestimmung, wenn es gilt, die literarische Tat des Dichters richtig zu würdigen.

## 1. Percys Reliques of ancient English poetry.

Man hat bisher fast allgemein, dem Vorgange A. W. Schlegels folgend[1]), den Percyschen Reliques of ancient English poetry für die Entstehung der ernsten Ballade eine entscheidende Bedeutung beigelegt und wie jener gemeint, daß Bürger „ohne diese Anregung wohl schwerlich seinen Beruf inne geworden wäre.“ Nur vereinzelt und ohne Beweisführung ist man neuerdings dieser Annahme entgegen getreten[2]). Eine eingehende Nachprüfung der wichtigen Frage ist unerläßlich.

---

[1]) Schlegel. Charakteristiken und Kritiken. II. 1801. Über Bürgers Werke. S. 25: „Es ist wahr, Bürger verdankt den Englischen Balladensängern und besonders der Percyschen Sammlung sehr viel. Ohne diese Anregung wäre er wohl schwerlich seinen Beruf inne geworden . . .“

[2]) So schon Grisebach in der Einleitung zur 5. Aufl. der Gedichte Bürgers 1894 und noch entschiedener Hönig in seiner Recension des Wurzbachschen Werkes G. A. Bürger. Sein Leben und seine Werke. Anz. f. d. A. 29 S. 244 ff.

*Die Zeugnisse für Bürgers Verhältnis zu Percy. Kritik derselben.* Die Quelle unserer Kenntnis über das Verhältnis Bürgers zu Percy ist zunächst des Dichters erster Biograph, Althof[1]). Er schreibt S. 28: „Percys Relicks, welche nachmals so sehr auf seinen Geist einwirkten, wurden um diese Zeit sein Handbuch" und an einer anderen Stelle (S. 37): „In dem ersten Winter, den er auf dem Lande zubrachte, mochte die Einsamkeit Funken entflammen, die noch aus den Reliques in ihm glommen, und welche Herders Blätter von deutscher Art und Kunst neu belebten." Doch ist Althof in diesen Angaben nicht original; er stützt sich direkt auf den an ihn gerichteten Brief Boies vom 2. Nov. 1794[2]): „Mein Handbuch waren damals Percys Relicks, und sie wurden auch das seinige, ohne noch auf seinen Geist zu wirken, wie sie nachher getan haben ... Die Einsamkeit auf dem Lande zündete den Funken, der aus den Relicks noch bei ihm glomm[3]), als er einmal bei Mondenschein ein Mädchen das

Der Mond scheint helle,
Die Toten reiten schnelle,
Feins Liebchen, graut dir nicht?

singen hörte." In demselben Sinne äußert sich Voß in einer Anmerkung zur Korrespondenz Bürgers und Boies über die Lenore im „Morgenblatt" vom Jahre 1809: „Den Ton der Ballade hatte Bürger mit seinen Göttingischen Freunden weit früher aus Percys Relicks aufgefaßt. Herders Aufsatz in den fliegenden Blättern erhöhte des gleich empfindenden Dichters Begeisterung, daß er seine Lenore schneller und so vollendete[4])." Diese Voßsche Angabe kann jedoch, nachdem

---

[1]) L. C. Althof. Einige Nachrichten von den vornehmsten Lebensumständen G. A. Bürgers nebst einem Beitrage zur Charakteristik desselben. Göttingen 1798.

[2]) A. Strodtmann. Briefe von und an G. A. Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit. IV. S. 257 ff.

[3]) Hönig gibt diese Briefstelle ungenau, wenn er bemerkt: „Boie teilt uns ausdrücklich mit, daß Percys Balladen vor der Schöpfung der Lenore geringen Eindruck auf ihn (Bürger) gemacht hatten."

[4]) Vgl. Strodtmann I. S. 122.

Althof 1798 erschienen war, nicht mehr als selbständige Quelle gelten. Somit reduziert sich das ganze urkundliche Material vorerst auf jenes Schreiben Boies.

Wann also soll danach Bürger mit den alten englischen Balladen bekannt geworden sein? In dem Zusammenhang des Briefes ist gemeint: als 'das Dörfchen' gedichtet ward, d. h. im Frühjahr 1771. Daß wir es aber mit dieser Angabe so streng nicht nehmen dürfen, lehrt der gleich darauf folgende Satz: „Zu dieser Zeit entstand das Lied an die Hoffnung und die Nachtfeier der Venus," von welch letzterer es heißt, daß sie in der neuen, gereimten Form an Ramler geschickt wurde; dies geschah aber erst im Juli 1772[1]), als Bürger schon einige Monate dem direkten und täglichen Einfluß des Freundes entzogen war. Auch sonst unterlaufen dem alternden Boie noch mancherlei Ungenauigkeiten. So setzt er die schon Ende März 1772 erfolgte Übersiedelung Bürgers nach Gelliehausen ins Jahr 1773; er läßt ferner den Hofrat Listn den unmittelbaren Vorgänger Bürgers im Gericht Altengleichen sein, während in dieser Zeit Listn längst nicht mehr Amtmann war usw.[2]). So darf auch die einzige bisher als authentisch geltende Angabe über Bürgers Verhältnis zu Percy nicht ohne Weiteres verwertet werden, so lange sie nicht von anderer Seite gestützt wird, wenn sie mit anderen Tatsachen in Widerspruch tritt. Eine chronologische Verschiebung der Angaben ließe sich leicht erklären aus der mit der Zeit immer mehr hervortretenden Bedeutung der englischen Relicks für unsere Literatur sowie aus Bürgers später bezeugter Begeisterung für Percy, welche Boie sicher stark in Erinnerung blieb.

*Der Hainbund und Percy. Der Göttinger Auszug.* Boie selbst hat vor 1773 die Relicks nicht besessen, was aus dem Brief an Merck vom 26. Jan. 1773 erhellt: „Ich besitze jetzt auch das Tea Table Miscellany und erwarte mit nächster Ge-

---

[1]) Auch das Lied an die Hoffnung wird kaum früher entstanden sein (Strodtmann Nr. 36. 37).

[2]) Vgl. weiter Strodtmanns Anm. zu diesem Briefe.

legenheit die Reliques aus England"[1]). Und dennoch soll Percy schon vorher Boies und Bürgers Handbuch gewesen sein? das stimmt schlecht zusammen.

Allerdings hatte Hölty, wie Goedeke[2]) aus dem Ausleiheregister der Göttinger Bibliothek nachwies, am 23. Nov. 1770[3]) die Reliques entliehen. Die Schlußfolgerung, die Goedeke daraus zog, daß die Göttinger Dichter durch ihn mit Percy bekannt wurden, bedarf aber noch des Beweises. Wir wissen, daß er von den Balladen kein großes Aufheben machte, und er scheint sich in das Studium dieser Sammlung nicht sehr vertieft zu haben. Auch Rhoades, der die Beziehungen Höltys zur englischen Literatur behandelt[4]), kann in dieser Hinsicht nicht viel Positives bieten, und das Wenige, was er mitteilt, kann nicht als einwandfrei gelten. So bleibt immer noch festzustellen, ob Hölty die Anregung zu „Adelstan und Röschen" (1771) wirklich aus den Reliques oder aus Mallets Werken (die er auch entlieh, vgl. Rhoades S. 14) oder gar aus dem Göttinger Musenalmanach (GMA) von 1772, aus „Lykas und Myrtha" (S. 166 von Eschenburg)[5]) empfing. Der letzteren Annahme würde die von Rhoades (S. 26) ausgeführte Parallele zwischen Hölty und Mallet nicht widersprechen. Im übrigen aber ist bei seinem ganzen Verhältnis zur Ballade, dem geringen Verständnis für diese Dichtungsart kaum anzunehmen, daß er für die Reliques unter seinen Freunden Propaganda machte. Wir können über den Umfang dieser Bekanntschaft

[1]) Wagner. Briefe an Merck. Nr. 14. — Wagener (Das Eindringen von Percys Reliques in Deutschland. Heidelberger Diss. 1897) zitiert diesen Brief mit dem auf einem Druckfehler beruhenden Datum: 26. Januar 1775, worauf schon Lohre „Von Percy zum Wunderhorn" (Palästra XXII. 1902. S. 34) aufmerksam machte.

[2]) G. A. Bürger in Göttingen und Gelliehausen. Aus Urkunden. Hannover 1873. S. 17.

[3]) Wagener, der übrigens die Angabe Bonet Maurys (S. 61 Anm. 2), nach der Bürger selbst die Reliques entliehen hätte, korrigiert, gibt irrigerweise den 23. Nov. 1771 an.

[4]) Höltys Verhältnis zu der englischen Literatur. Göttinger Diss. 1892. S. 22 u. 25 ff. — Weiter vgl. S. 26 Anm. 1 unserer Ausführung.

[5]) Vgl. zu „Lykas und Myrtha" Wagener a. a. O. S. 23. — Der MA pflegte im Sept. oder Okt. des Vorjahres zu erscheinen.

gar nicht im Zweifel sein, wenn wir erfahren, daß Hölty bereits am 8. Dezember, also nach 14 Tagen, Percy wieder zurückgab.

Außer Hölty hat keiner der Göttinger Dichter die Reliques entliehen [1]). Johann Martin Miller scheint sie eingesehen zu haben. Aber wenn er sich daraus zur Übersetzung das kunstmäßige Schäferliedchen „The Passionate Shepherd to his Love" auswählte (LMA 1773. S. 142) [2]), so sehen wir, daß die populäre Anregung, die er aus Percy hätte schöpfen können, jedenfalls keine stärkere war.

Voß hat vor 1773 von den alten englischen Balladen kaum etwas gewußt (vgl. S. 14 Anm. 3 u. 4). Seine erste Übersetzung aus der Percyschen Sammlung ist 25 Jahre später.

So sind wir in keiner Weise berechtigt, mit Lohre den Göttinger Dichterbund als „vornehmste Pflegestätte eines warmbetriebenen Studiums der Reliques" hinzustellen [3]).

Außer der Percyschen Originalausgabe bestand schon seit 1767 [4]) ein Göttinger Auszug von 11 Gedichten: „Ancient and Modern Songs and Ballads." Göttingen Printed for Victorinus Bossiegel [5]). Über das Verhältnis der Göttinger Dichter zu diesem Auszug ist gar nichts bekannt. Einige Autoren, besonders Tittmann (Bürgers Gedichte. 1869. S. XIII),

---

[1]) Die letzteren Angaben nach privaten Mitteilungen der Göttinger Königlichen Universitätsbibliothek.

[2]) Wagener S. 17 u. 25; Ursinus' Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart. Berlin 1777. S. 251 u. 337. — Eine merkwürdige Konfusion unterläuft Wagener in bezug auf dieses Liedchen. Er schreibt auf Seite 23: „The passionate Shepherd GMA 1772 S. 138, gleichzeitig mit Herders Why so pale und Jou Meaner Beauties und ebenfalls mit M. unterzeichnet, aber von Johann Martin Miller." Hierzu ist zu bemerken: The passionate Shepherd findet sich nicht im GMA von 1772; auf Seite 138 aber steht „Der Verliebte" (Why so pale). Ein drittes mit M. unterzeichnetes Gedicht und ebenfalls von Herder steht auf S. 160: Süßer Wahn (vgl. Suphan XXIX. S. VII u. S. 59) — auch Lohre (a. a. O. S. 4) hat nicht nachverglichen und schreibt den Irrtum Wageners übernehmend: „Millers gewandte Übersetzung erschien zuerst im GMA 1772. S. 138."

[3]) Lohre S. 2. Vgl. S. 14 Anm. 2.

[4]) Bürger lebte in Göttingen seit Ostern 1768. Vgl. Goedeke a. a. O. S. 12.

[5]) Wagener gibt S. 13 die Überschriften dieser Balladen an.



Grisebach (a. a. O. S. XXIV), Bonet Maury und Wurzbach[1]) nehmen an, daß Bürger hieraus seine erste Kenntnis der englischen Balladen schöpfte. Dieser Ansicht trat schon Holzhausen[2]) entgegen, und mit Recht macht Wagener (S. 16) geltend, daß für eine solche Annahme kein Anhalt besteht. Andererseits verdient Wagener denselben Vorwurf, wenn er es als „vielmehr höchst unwahrscheinlich" bezeichnet, daß Bürger zuerst diesen Auszug kennen lernte; denn der Satz: „Jedenfalls enthält die Sammlung nur eine der von Bürger bearbeiteten Balladen (The Child of Elle)" kann doch wohl nicht als Stütze seiner neuen Behauptung dienen[3]). Es läßt sich in dieser Richtung nichts Bestimmtes aussagen.

*Die Stellung der Autoren in der Percy-Frage. Bonet Maury.* Die bisher besprochenen Angaben über Bürgers Verhältnis zu Percy während der Göttinger Studentenzeit gehen auf Boie-Althof zurück; alle späteren Auslassungen sind Um- und Ausdeutungen dieser ältesten, und, wie wir gesehen, nicht ohne Weiteres kritiklos hinzunehmenden Zeugnisse. Sauer[4]) schreibt die Läuterung der Bürgerschen Ansichten von volksmäßiger Poesie dem Studium der echten englischen Volkslieder zu; Wagener (S. 28) will nach dem Beispiel Holzhausens die Lenore als erste Frucht einer erneuten Beschäftigung mit Percy hinstellen. Noch 1900 erzählt Wurzbach (a. a. O. S. 39f.) wahre Märchen von dem Percyschen Einfluß. Lohre (S. 2) läßt nach dem Vorgang E. Schmidts[5]) Percy dem Dichter „geradezu zum Retter" werden, läßt ihn weiter (S. 6) „Kraft und vor allem Bewegung gründlichst" aus ihm schöpfen. Auch Berger[6]) denkt sich Bürger seit 1770 mit den Reliques in steter Fühlung. Die Konsequenz, die sich aus solchen

---

[1]) G. A. Bürger. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1900. S. 39.

[2]) Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger. ZfdPh XV. S. 298: „Warum mit Grisebach für die erste Zeit das Medium des schwächlichen Auszugs annehmen" usw.

[3]) Derselbe Einwand auch schon bei Holzhausen (a. a. O.).

[4]) Gedichte von G. A. Bürger. 1883. Einleitung S. LV.

[5]) Charakteristiken II. S. 203.

[6]) Berger. Bürgers Gedichte. 1891.

Annahmen notwendig ergeben mußte, war, daß wir die Begründung der deutschen Literaturballade dem direktesten Einfluß der englischen Volksballade verdanken[1]).

Diese These wissenschaftlich zu fundamentieren unternahm Bonet Maury: G. A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne. Paris 1889. Nach ihm ist Einfluß vom deutschen Volkslied ausgeschlossen; denn „les ballades allemandes sont en général des mythes ou des chants amoureux“ (S. 42). Die Untersuchungen, die den Verfasser zu diesem Resultate führten, sind jedoch zu wenig eingehend und die Beweisstücke durchaus unzulänglich, wenn er den getreuen Eckart, die beiden Königskinder oder den Tannhäuser als hauptsächlichste Typen der deutschen Volksballade heranzieht. Bonet Maury verknüpft den Ursprung der deutschen Literaturballade mit dem Aufkommen des Namens in unserer Literatur: „L'édition du recueil de Percy publié à Göttingue (1767) fut comme un trait de lumière et vient révéler aux poètes allemands les vrais caractères de la ballade en même temps qu'il leur en apportait le nom.“ Aber wie wenig der Name mit der Sache sich zu decken braucht, zeigt gerade Bürgers ganz in der alten konventionellen Manier gehaltene „Stutzerballade“ (Hamburger Unterhaltungen März 1770), die nach Bonet Maury (S. 45. Anm. 2) als erstes deutsches Gedicht unter diesem Titel erschien.

*Bürgers wirkliches Verhältnis zu Percy.* So konnte denn bis jetzt in der Percy-Frage, soweit sie die Göttinger und besonders Bürger betrifft, nichts Entscheidendes zur Stütze der alten Boie-Althofschen Angabe beigebracht werden. Die Anlehnung der Lenore an „William's Ghost“ findet in der noch rechtzeitig erschienenen Herderschen Übersetzung[2])

[1]) Vgl. noch Boyd, dessen Artikel [in The Modern Language Quaterly VII. 1904: The influence of Percy's „Reliques of ancient English Poetry“ on German Literature (S. 85)] in bezug auf Bürger nichts neues bietet. — Auch Hönig meint „Die englischen Balladen wirkten mit . . . . bei der Bildung der dichterischen Individualität, der wir die Ballade verdanken.“

[2]) In den Blättern von Deutscher Art und Kunst 1773 (vgl. Strodtmann Nr. 89).



eine genügende Erklärung. Ganz unberechtigt ist aber die Anmerkung Bergers (Einleitung S. 25): „Den auch aus dem Lear bekannten Vers Edgars 'Den Hagedorn durchsaust der Wind' nahm Bürger aus dem Friar“. Weshalb aus Percy und nicht aus Shakespeare? Nimmt doch auch Berger zur Erklärung des „Ich wittre Morgenluft“ Shakespeare zu Hilfe [1]). Und wie viel will man von dem Namen Wilhelm abhängig machen? Wilhelm hieß der Geist, noch ehe Herders Aufsatz bei Bürger angekommen war (vgl. Strodtmann Nr. 79 u. 89). Aber wenn Berger (S. 406) in dem gleichzeitigen Gedicht „Des armen Suschens Traum“ die Namengebung auf die von Boie übersetzte Ballade John Gays, The Sailor or Sweet Williams farewell to blackeyd Susan, zurückführt, so ist nicht einzusehen, warum der Name Wilhelm nicht ebensogut von hier stammen soll [2]).

Die Umstände, in denen sich Bürger damals befand, scheinen eine größere Vertrautheit mit den Reliques völlig auszuschließen. Der ganze Entwicklungsgang von Bürgers poetischer Kunst spricht gegen eine solche. Als der Dichter etwa zu Anfang des Jahres 1771 den Percy kennen gelernt haben soll, stand er mitten in der ironisierenden Romanze. Wir sehen ihn unter französischen und modern-englischen Einflüssen. Er studiert spanisch zu dieser Zeit, betreibt ernster denn je seine juristischen Studien und ist im Übrigen ganz zu den griechischen Mustern zurückgekehrt [3]). Nirgend ein Zeichen des populär-englischen Einflusses! In den Briefen des sonst so redseligen Dichters ist bis 1775 von Percy

---

[1]) Vgl. Hamlet I., 5. But, soft! methinks I scent the morning air .... Daß sich Bürger in der Tat damals gerade mit Hamlet befaßte, zeigt sein Brief vom 8. August, wo die Worte des Geistes: I have a tale unfold whose lightest word etc. zitiert sind, und daß er selbst Shakespeare besaß, erhellt aus dem Brief vom 13. Sept. 1772.

[2]) Im GMA 1771 S. 157 „Die gute Antwort“ erscheint schon eine Wilhelmine. In diesem Gedicht spielt die Hauptrolle ein Wildgraf (vgl. Wilde Jäger: Der Wild- und Rheingraf), dessen Reitknecht Matz dem Postillon des Bürgerschen Raubgrafen den Namen geborgt hat. — Wie der Geist in dem deutschen Volkslied hieß, ist nicht bekannt.

[3]) Vgl. Den Brief Boies an Gleim vom 28. Jan. 1771 und Goedeke a. a. O. S. 15ff. u. S. 79—83.

überhaupt nie die Rede, weder direkt noch indirekt[1]). Der feurige Student, dem stets der Mund überfloß, wovon sein Herz voll war, zitiert und paraphrasiert Stellen aus dem Gesangbuch und der Bibel, aus Shakespeare, aus dem Musenalmanach und schweigt von den Reliques. Auch die chronologisch genau zu fixierenden Gedichte zeigen keine Spur Percyscher Einwirkung.

Es fällt schwer ins Gewicht, daß Bürger weder in dieser Zeit noch einige Jahre später Nachahmungen aus Percy aufzuweisen hat[2]), während doch in der Lyrik z. B. Parnell und Walker ihn zu solchen veranlassen konnten. Wie ist dies zu verstehen?

Gegen Ende Februar 1777 ging er für einige Wochen zu Boie nach Hannover auf Besuch. An Allem verzweifelnd kam er hin, und an Leib und Seele gestärkt kehrt er anfangs April wieder nach Wöllmershausen zurück. Welchen neuen und rühmlichen Flug er auch tun mag, Alles dankt er jetzt dem Freund. Schon am 7. dieses Monats „lebt und webt“ er in den Reliques. Sie sind seine „Morgen- und Abendandacht“ [3]). Boie muß ihn mit größtem Nachdruck auf Percy hingewiesen haben; denn der neue und rühmliche Flug, den er nun tat, war die Bearbeitung englischer Balladen (Bruder Graurock war vollendet im Mai 1777, vgl. Strodtmann 19. Mai 1777). Bis dahin hatte sie Bürger gar nicht besessen[4]), sondern erhielt jetzt erst von Boie ein Exemplar geschenkt: „Ich habe mit dem Kurier die Reliques wieder bekommen und Du

[1]) Ich gehe jetzt im ganzen Ernst darauf aus, die alten deutschen Volkslieder zusammenzubringen usw. (19. Aug. 1775).

[2]) Es ist falsch, wenn Wagener (S. 29) schreibt: „1777 werden auch die Übersetzungen Bürgers aus den Reliques zahlreicher.“ — Der Bruder Graurock (Mai 1777) ist die erste Übersetzung Bürgers aus Percy.

[3]) Es ist Sitte geworden, diese und ähnliche Stellen aus den Briefen von 1777 ohne Datumangabe zu zitieren, wenn von Bürgers Verhältnis zu Percy während der Göttinger Zeit die Rede ist. Dies ist durchaus nicht angängig.

[4]) Eine Angabe wie die Holzhausens (a. a. O. S. 316), daß Bürger nach seiner Übersiedelung nach Wöllermshausen (Sept. 1775) sich mit erneutem Fleiß den alten von der Universität her liebgewordenen Percy-Studien wieder zugewandt habe, entbehrt jeder Grundlage.



kannst mein Exemplar nun behalten" (Strodtmann 8. Juni 1777). Diese Tatsache ist sehr lehrreich. Wären sie ihm gewesen, als was man sie hinstellen will, so würden sie sicher diese sechs oder mehr Jahre nicht in seiner Bibliothek gefehlt haben. Es kann unter solchen Umständen keine Rede davon sein, daß sie schon seit 1771 oder 1770 oder gar vorher Bürgers Handbuch gewesen. Lesen wir nur vorurteilsfrei den Erguß seiner Begeisterung vom 19. Juni 1777: „Deinen Brief mit den Old Ballads habe ich erhalten und bin darüber hergefallen wie die Fliege auf die Milch ... Seit ich die Reliques lese, ist ein gewaltiges Chaos balladischer Ideen in mir entstanden", so ist daraus nie und nimmer die Überzeugung zu gewinnen, daß er mit den englischen Balladen schon auf bekanntem Fuße stand oder in ihnen eine alte Bekanntschaft erneuerte. Was will es dagegen bedeuten, wenn er den Daniel Wunderlich (1775/76) nach einem deutschen Percy ausschauen läßt, oder wenn er am 30. Mai 1776 glaubt, daß eine deutsche Volksliedsammlung der englischen nichts nachgeben sollte. Solche Überlegungen sind auf Grund seines angeborenen Hangs zur Volkspoesie und der Herderschen Anregung speziell (in den Blättern von deutscher Art und Kunst) wohl zu verstehen. Wie hätte er doch gerade in Daniel Wunderlich Gelegenheit gehabt, ein rühmendes Wörtchen über die englischen Volksballaden zu sagen. Er erwähnt sie nicht.

Vor 1777 ist jedes intimere Verhältnis zu Percy ausgeschlossen. Damit soll aber Bekanntschaft mit einigen Gedichten natürlich nicht bestritten werden. Kenntnis davon vermittelten ihm schon die Musenalmanache [1]) und Herder. Auch auf anderen Wegen, die wir heute nicht mehr so genau verfolgen können, mag ihm hie und da noch etwas zugeflossen sein. So scheint auch mir die Bergersche Vermutung, daß in Lenardo und Blandine die Ballade „Little Musgrave and Lady Barnard" benutzt ist, begründet zu sein [2]). Aber immer

[1]) Vgl. Wagener a. a. O.

[2]) Little Musgrave and Lady Barnard lieben sich. In einer Messe findet sie Gelegenheit sich dem Geliebten zu entdecken, und ihn zu sich in ihr Sommerhaus zu laden. Ein gewissenhafter Page,

muß man sich davor hüten, daraus auf ein Studium Percys zu schließen. Wäre für diese Zeit (Sommer 1775)[1]) schon eingehendere Beschäftigung mit den Reliques anzunehmen, so könnten wir an der Hand von Lenardo und Blandine nur konstatieren, daß sie noch in keiner Weise im Stande waren, die Bürgersche Manier zu beeinflussen, ihre Auswüchse zu verhindern oder zu korrigieren, und müßten mit Pröhle bekennen, daß sie in der fremden Sprache dem Dichter die

---

der ihr Gespräch belauscht, verrät seine Herrin an ihren Gatten, der das Paar überrascht und den Nebenbuhler im ehrlichen Zweikampf tötet. — Die äußerliche Ähnlichkeit der Fabel (vgl. auch Boyd a. a. O. S. 84) mit der von Lenardo und Blandine würde nichts beweisen (Bürgers eigentliche Quelle war die deutsche Bearbeitung einer Novelle Boccaccios), wenn nicht die Ausführung an einer Stelle eine offenbare Parallele zu der Bürgerschen aufwiese: so sagt der das Paar belauschende Page: My lord Barnard shall knowe of this, der „spanische Molch" in Lenardo und Blandine ruft aus: „Zur Stunde soll's wissen der Fürst von Burgund" — der Page meldet:

Asleep or awake, thou lord Barnard etc.
Lo! this same night at Bucklesford-Bury
Little Musgrave abed with thy wife.

der spanische Prinz in seiner wenig feinen Art: „Hallo! Wach auf, du Fürst von Burgund . . . Zur Stunde jetzt schwächt sie ein schändlicher Knecht" — Lord Barnard wird den Pagen belohnen, wenn er wahr gesagt, doch:

But and it be a lye, thou little footpage etc.
On the highest tree in Bucklesford-Bury
All hanged shalt thou bee.

So droht auch der Fürst von Burgund dem Verräter:

Dein Blut mir's entgelte, das trinke Burgund.
Wofern mich belogen dein giftiger Mund.

Auch das Versmaß von Lenardo und Blandine erinnert an die englische Ballade. Doch ist hier auch das Metrum des Goetheschen Zigeunerliedes „Im Nebelgeriesel" in Betracht zu ziehen.

[1]) Soweit müssen wir mit Lenardo und Blandine zurückgehen. Bürger schreibt am 15. April 1776, daß er die ersten 2 oder 3 Strophen „schon lange" fertig hatte. Nach der Anspielung auf Robert (Juni 1775) gleich im ersten Vers: Blandine sah her, Lenardo sah hin (vgl. Robert: ich freundlich hin, sie freundlich her) schließen wir auf Gleichzeitigkeit des Entstehens. Daß wir an solchen Parallelstellen mitunter eine chronologische Handhabe besitzen, geht aus dem Kapitel 3 unserer Abhandlung hervor.

Sicherheit des Tones nicht geben konnten [1]). Doch sind wir grade der entgegengesetzten Meinung. Hätte er sich Percy auf Grund eines warmbetriebenen Studiums zur Richtschnur genommen, so wäre eine solche Verirrung wie sie Lenardo und Blandine darstellt, unmöglich gewesen. Nur die oberflächlichste und unvollkommenste Kenntnis dieser Muster konnte ihn auf solche Abwege kommen lassen. Als er aber im Jahre 1777 die Reliques auf den Schild erhob, hatte sein Talent seine Schmiegsamkeit bereits eingebüßt; seine Manier war fest geworden.

Die nun einsetzende Percyschwärmerei hatte für Bürger ihre eigene, höchst traurige Vorgeschichte. Sie ist aus dem Zwang sehr unfreiwilliger Verhältnisse herausgeboren. Es war am Schluß des Jahres 1776 und Anfang 1777 Alles zusammen gekommen, um über den armen Dichter hereinzubrechen. Zur selben Zeit, wo das Verhältnis zu Molly schwer wie ein Alp ihn drückte, wo er an seinen dramatischen Talenten zu verzweifeln begann, wo er innerlich den Homer aufgab, mußte er auch seine lautesten und sehnsüchtigsten Wünsche nach dem von ihm zu schaffenden großen Nationalepos dem Schoße einer ungewissen Zukunft anvertrauen. Er hatte hinlänglich Gelegenheit gehabt, sich zu überzeugen, daß er für das große Genre der Dichtung zu schwach war. Ja, auch im Kleinepischen, in der Ballade, wollte es aus eigener Kraft nicht mehr vorwärts gehen. In diesem Augenblicke verstehen wir es, wenn er, um poetisch nicht ganz abzusterben, mit solcher — Krampfhaftigkeit, möchte man sagen, an die Reliques sich anklammerte. Sie waren in der Tat nun — und jetzt erst! — seine Rettung geworden. Nicht ausgegangen ist er von Percy, aber durch ihn wird er der Ballade wieder zurückgewonnen. Solch bittere Erfahrungen mußte er erst machen, um zu entdecken, daß kein poetisches Buch seinem Geiste so verwandt sei, als gerade dieses. Und was er schon früher einmal ausgesprochen, wird ihm jetzt endgültig klar: daß die

[1]) Pröhle, G. A. Bürger. Sein Leben und seine Dichtungen. Leipzig 1865. S. 13 — ähnlich auch schon Schlegel a. a. O. S. 37. — Woher aber dann die „Sicherheit des Tones" in der Lenore?

Ballade vorzüglich sein bescheiden Los sei, und daß es besser wäre, mit dem Strom zu schiffen (17. Okt. 1776).

## 2. Das Volkslied.

Wo aber haben wir den Ursprung der mit Bürger beginnenden, ernsten deutschen Literaturballade zu suchen? Meine Auffassung begegnet sich mit derjenigen Hönigs, welcher von der „Folgerichtigkeit in historischer und psychologischer Beziehung" redet, „mit der die Ballade als Frucht einer inneren Entwicklung des Dichters sich zeigt". Hat er auch recht, wenn er als „Kern dieser Frucht" das Volkslied bezeichnet, so läßt sich andererseits doch das Problem nicht so abstrakt darstellen, wie er es formuliert: „Erzählen, wie die Ballade entstanden ist, heißt die geistige Entwicklung Bürgers im Zusammenhang betrachten: Die pietistische Gemütsbewegung, die Aufklärung durch die Antike, die Wiedererweckung des Deutschen, des Genies der Vorzeit durch Homer". Die Ballade will vor allen Dingen auch als literarischer Typus verstanden sein.

Bonet Maury hat als erster die Möglichkeit eines wirklichen Einflusses des deutschen Volksliedes auf die Begründung unserer Ballade erwogen; vielmehr — er stellt sich (S. 37) die Frage, ob die Deutschen vor Bürger dieses Genre episch-lyrischer Poesie gekannt haben. Wir wissen, zu welchen Resultaten er gekommen ist: On se rappelle que nous avons trouvé en Allemagne, avant le 18$^{me}$ siècle, seulement un petit nombre de chansons épiques ou de légendes mythiques qui pourraient à la rigueur recevoir le nom de ballades[1]); mais à l'époque où parut la Lénore, elles étaient encore entièrement ignorées. L'Almanach de Nicolai (1777) et les „Voix des peuples" de Herder (1778) furent les premières publications qui les firent connaître. Ce n'est donc

[1]) Anderer Meinung ist Wurzbach (a. a. O. S. 74): der Charakter der Ballade und Romanze findet sich in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert in Bürger-, Bauern-, Landsknecht- und Studentenliedern ziemlich deutlich vorgebildet.



pas là que notre poète a puisé. Und dabei blieb es auch. Wenn auch andere Autoren ihn von früh auf in Zusammenhang mit dem heimatlichen Volkslied sein ließen [1]), so zögerten sie doch stets, daraus für die Entstehung unserer Ballade ernstlich Schlüsse zu ziehen.

Es ist nicht richtig, wenn Lohre (S. 2) meint, daß das Interesse am Volkslied sich erst am Studium Percys entzünden mußte [2]), sicherlich nicht richtig für Bürger und Voß, die auf dem Lande unter Bauern aufgewachsen waren und einige Kenntnisse vom Volkslied mitbrachten. Die Stellung Voßens ist charakteristisch. Kaum mochte Percy bei Boie angekommen sein [3]), macht Voß schon die Nutzanwendung auf die alten deutschen Gesänge und schickt seinen Freund und Landsmann Brückner nach Gassenliedern und alten Abenteuern auf die Suche [4]). Der leichteste Anstoß genügte hier, die populäre Bewegung in Gang zu bringen.

Erst recht aber ward Bürger, der von der alten Sprache und Poesie eine so hohe Meinung hatte, der in den Minnesingern und im Gesangbuch nach Schätzen grub, von der Begeisterung fürs Volkslied ergriffen. Schon jetzt horcht er, wie er später in Daniel Wunderlich sich ausdrückt, auf dem Dorfplatz unter der Linde, auf der Bleiche, in der Spinnstube den Liedern der Bauern. Er ist mit Fleiß und Absicht hinter dem Volkslied her, wenn er die Romanzengeschichte — aufstört (19. April 1773). Daß Bürger schon ein allgemeineres

---

[1]) Holzhausen (a. a. O. S. 297): „So lernte er in Aschersleben noch lebende Volksliederdichtung kennen, die neben der Bibel und den alten Kirchenliedern sein Gemüt schon früh anregten“ und Berger (Einleitung S. 21): „von Kind auf berührt von dem Nachhall alter Volkslieder“, vgl. noch Althof S. 20.

[2]) Lohre S. 2: „Nachdem dann noch 1767 ein dürftiger Auszug (11 Lieder) in Göttingen erschienen war, wurde eben dieses halbenglische Göttingen und der Bund der dort studierenden jungen Dichter zu der vornehmsten Pflegestätte eines warm betriebenen Studiums der Reliques und eines daran entzündeten weitergreifenden Interesses am Volkslied.“

[3]) Vgl. den schon zitierten Brief an Merck vom 26. Jan. 1773. Im Nov. 1772 muß sich Voß (vgl. seine Briefe) im Verkehr mit Engländern noch der französischen Sprache bedienen.

[4]) Voß' Briefe I. 24. Febr. u. 13. Juli 1773.

Interesse dafür hatte, daß er mehr als jenes einzelne Fragment kennen gelernt hat, daß er sich damit nicht hat begnügen können, ist durchaus anzunehmen. So ist die Lenore auch nicht das erste, was er vom Volkslied aufgefaßt hat. Schon vor der Lenore beginnt es auf ihn deutlichen Einfluß auszuüben in „Des armen Suschens Traum“ (März 1773), das ganz in diese Sphäre gehört. Wir brauchen dies Gedicht wohl nicht bloß mit Berger von „verwandten Volksliedern“ herzuleiten, sondern können seinen Quellen näher kommen, indem wir auf das Liedchen Rosmarin des Wunderhorns verweisen. Das letztere ist sicherlich kein altes originelles Volkslied, sondern von den Herausgebern zurecht gemacht. Aber will man selbst soweit gehen, in ihm gewisse Bürgersche Einflüsse wiederzufinden, so bleibt dennoch für Bürger eine mehr lyrische Fassung, ganz oder in einzelnen Wendungen, von der Art derjenigen des Wunderhorns vorauszusetzen, aus der er seine gekünstelte epische „Ballade“ formte. Die gemeinsamen, sich berührenden Wendungen können beiderseits schon älteren Datums sein.

| Des armen Suschens Traum [1]). | Rosmarin [2]). |
|---|---|
| Drauf ging ich wol ans Gartenbeet,<br>zu schaun mein Myrtenreis,<br>Das ich zum Kränzchen pflanzen tät,<br>Und pflegen tät mit Fleiß. | Es wollt die Jungfrau früh aufstehn,<br>wollt in des Vaters Garten gehn,<br>Rot Röslein wollt sie brechen ab,<br>Davon wollt sie sich machen<br>Ein Kränzelein wohl schön. . . .<br>Es sollt ihr Hochzeitskränzlein sein. |
| Ich suchte wol mit Angst und Schweiß,<br>Fand keine mehr; da schien<br>Verwandelt mein geliebtes Reis<br>In dunklen Rosmarin. | Sie ging im Grünen her und hin,<br>Statt Röslein fand sie Rosmarin |
| Nun brich, o Herz! der Ring ist hin. . .<br>Statt Myrt erwuchs dir Rosmarin. . .<br>Zur Totenkron<br>Erwuchs dir Rosmarin. | So bist du, mein Getreuer, hin? . . .<br>Statt Röslein brach sie Rosmarin.<br>Lieg bei dir unter Linden,<br>Mein Totenkränzlein schön. |

Er hat seine Ballade in ein traumhaft zartes Gewand gekleidet: „Ich träumte, wie um Mitternacht, Mein Falscher

[1]) Nach der Fassung im GMA 1774 S. 155 („Ballade“). Die Lesarten sind bei Sauer und Berger nicht angegeben.

[2]) Das Metrum dieses Liedchens hat Bürger später in Ritter und sein Liebchen mit geringer Freiheit aufgenommen.

mir erschien" und ist hierin vielleicht von Lykas und Myrtha (GMA 1772) angeregt worden: „Es war schon tiefe Mitternacht... Als Myrthas grauser Schatten sich Ans Lager ihres Lykas schlich". In dem „Perlenband" macht er sich wieder populäre Vorstellungsart dichterisch zu nutze:

Was schickt sie mir denn wieder?
Von Perlen ein Kränzelein:
„Sieh da, du feiner Ritter,
„Dabei gedenk du mein!"

(vgl. Uhland Abhdlg. über die deutschen Volkslieder. S. 239)[1]). Ein Beweis, daß stärkere Fühlung mit der populären Poesie vorlag[2]). Wie weit diese Bekanntschaft ging, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Doch das ist besonders zu betonen: Das deutsche Volkslied spielt eine tatsächliche Rolle bei der Begründung unserer Ballade; es gibt den Anstoß zur Lenore[3]) und liefert dem Dichter manches wichtige Detail. Aus dem Volkslied läßt sich sodann für Daniel Wunderlich „gar herrlich und schier ganz allein" der Vortrag der Romanze und Ballade erlernen, und im Volkslied sucht der Dichter zu gleicher Zeit den Zauberstab des Epos.

## 3. Kirchenlied und Bibel.

Die Einflüsse des Volksliedes wurden bei Bürger vorbereitet und ergänzt durch das Studium des Kirchenliedes Diese Quelle populärer Poesie floß für ihn reichlicher, und

[1]) Zu dem Traum von den Perlen vgl. auch Emilie Galotti 2, 7: „Perlen aber, meine Mutter, Perlen bedeuten Tränen!"

[2]) Auch auf eine Parallele mit dem Millerschen Klagelied einer Bäuerin 1772 (GMA 1775 S. 79f.) sei aufmerksam gemacht:

Und in der Nacht kam Traum auf Traum,
Mein armes Herz zu quälen.
Du guter Himmel allzusehr
Ist alles eingetroffen.
Was kann ich nun auf Erden mehr
Als, auch zu sterben, hoffen.

[3]) Am 28. Juni teilt Boie dem Freund auch eine alte Romanze mit (die er von Herders Frau erhalten), von der wir aber weiter nichts wissen.

er kannte sie gründlich[1]). Auch Herder studierte die ältesten Kirchenlieder; er spricht gelegentlich davon in den „Fragmenten über die deutsche Literatur", und Bürger zitiert eben diese Stelle in seinen „Gedanken über die Beschaffenheit einer deutschen Übersetzung des Homer"[2]). „Gebt auf die ältesten Kirchenlieder acht", sagt Herder; dieser Wink war für ihn, der im Gesangbuch lebte, deutlich genug.

Neben dem Gesangbuch war es vor Allem die heilige Schrift, die den Knaben anzog. Außer dem religiösen Inhalt mußte ihn das Populäre darin, ihre Poesie und besonders ihre Sprache reizen. Schon 1769 in der ersten Fassung jener Abhandlung, die er als Probeschrift der Göttinger deutschen Gesellschaft vorlegte[3]), scheint ihm die Bibelsprache vorzüglich geeignet, die Sprache einer Homerübersetzung abzugeben; schon damals spricht er mehrfach in biblischen Ausdrücken zwischen seine Ausführungen hinein[4]). Die kräftige Sprache Luthers war neben derjenigen Shakespeares zu einer Art höheren Umgangssprache geworden, deren die neue Generation von Sturm und Drang sich zu bedienen nicht müde wurde[5]). Besonders Bürger gefällt sich lange Jahre hindurch in Briefen und Prosaschriften in Paraphrasen aus der heiligen Schrift[6]). Auch in seiner Poesie hat er sich biblische Ausdrücke und Vorstellungen nach Kräften nutzbar zu machen gewußt. So in der einleitenden Apfelgeschichte in Lenardo und Blandine. Im St. Stephan 1778 ist nicht nur der Stoff der

---

[1]) Althof S. 11 f. u. S. 14.

[2]) In Klotzens deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften VI, Halle 1771.

[3]) Kluckhohn in Schnorrs Archiv XII S. 61 ff.

[4]) Vgl. die Anmerkungen Kästners, des Vorsitzenden der Gesellschaft (a. a. O. S. 82 ff.).

[5]) Es sei auch an Goethe erinnert.

[6]) „Bleib den Musen getreu bis in den Tod, so wird dir Apoll die Krone des ewigen Nachruhms geben" (Strodtmann 6. Febr. 1772); „... sollte meine Muse wieder zu mir treten und mir dienen, damit ich jenen Spruch anwenden könnte: der Teufel verließ ihn und die Engel traten zu ihm. ... Aber ich hoffe, die Fesseln werden endlich abfallen und die Muse wird sagen: Steh auf und wandle!" (18. Mai 1772). — „Denn hier haben uns Farren umgeben und fette Ochsen halten uns umlagert, wie der Psalmist sagt" (18. März 1773) usw.

Apostelgeschichte entnommen, sondern fast jedes Wort, jede Formulierung des Gedankens hat er sich daraus mit bewundernswertem Geschick angeeignet. Das herrliche Gleichnis in der Schlußstrophe von Schön Suschen (1776): „Drum Lieb ist wohl wie Wind im Meer" ist biblisch. So gehen auch im Ritter und sein Liebchen (1775): „Wenn ich kam anzupochen, Ward mir schon aufgetan" und in der Frau Schnips (1777): „Verdammet nicht, daß man nicht euch verdamme" auf Verse des Evangeliums zurück. Besonders in seiner Lyrik begegnen uns biblische Vorstellungen und Bilder mannigfach, so in der Elegie (1776), den Elementen (1776), dem Hohen Liede usf.

*Einfluß des Kirchenliedes.* Zum ersten Male tritt uns der Einfluß des Kirchenliedes in „Lust am Liebchen" entgegen. Gleim schreibt darüber (Okt. 1771) an seinen jungen Freund: „Ist der erste Vers (Er ist in seinem Gott vergnügt), weil er in einem geistlichen Liede von Wort zu Wort vorkommt, nicht anstößig?" Bürger änderte, in der jetzigen Fassung heißt es: „Und kräht vergnügt in seinem Gott". Ich konnte den betreffenden Kirchenliedvers nicht finden, wohl aber in Nr. 534 [1]) einen jener ersten Lesart nahestehenden: „Denn sie ist in Gott vergnügt". Außer von dem geistlichen Gedicht, welches Gleim im Sinne hatte, ist „Lust am Liebchen" von dem deutsch-lateinischen „In dulci jubilo, Nun singet und seid froh" [2]) beeinflußt: „Er fühlt sich frei und froh . . . In dulci jubilo". Noch zweimal wirkt es auf Bürger ein:

| An Agathe (1772). | |
|---|---|
| Zeuch mich dir, geliebte Fromme,<br>an der Liebe Bande nach:<br>Daß auch ich zu Engeln komme,<br>Zeuch, du Engel, dir mich nach! | Durch alle deine Güte,<br>O princeps gloriae!<br>Trahe me post te,<br>Trahe me post te! |
| Umarmung (1776).<br>O des Himmels voller Freuden . . .<br>Eia! wären wir schon da! | So hat er uns erworben<br>Coelorum gaudia.<br>Eia! wären wir da! |

[1]) Ich zitiere nach dem Halleschen neu eingerichteten Gesangbuch von 1712.

[2]) Hoffmann von Fallersleben, In dulci jubilo. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Poesie 2. Aufl. 1861 S. 46 f.

Bürger ist im Frühjahr 1772 Amtmann geworden und „genießt“ die Einsamkeit auf dem Lande. Man erwartet von seiner Muse ein kräftiges Räuspern, aber seine Phantasie ist noch an Bildern zu arm. Ein originelles Frühlingslied soll er singen und kann keinen gesunden Gedanken auftreiben. Den Brief vom 18. Mai, in welchem er diese Jeremiaden singt, schließt er mit dem Gesangbuchvers „Von nun an bis in Ewigkeit“. Und es ist nicht Zufall, daß in dem ganz und gar geistlich gefärbten „Psalm“ 1772 (später „Danklied“) dieser Vers sich wiederfindet. Nicht bei Percy, sondern im Gesangbuch sucht er poetische Hülfe und Förderung, nicht an der Hand der englischen Volkslieder, sondern an der Hand des deutschen Kirchenliedes, will er eine neue Art von Gesang sich schaffen. Den äußeren Anlaß zu dieser Wendung gab seine fromme, engelgute Wirtin, die Hofrätin Listn, welcher auch dies neue unbefleckte Harfenspiel geweiht sein sollte [1]. Der wahre, tiefere Grund aber lag in Bürger selbst, in seiner alten Neigung zum Kirchenlied, dessen populärem Geist er sich verwandt fühlte. Und nun hofft er, seine Poesie verjüngen, ihr neues Leben zuführen zu können. Bald darauf im September übersendet er auch Boie den „Psalm“, und diesem wieder folgte die religiös-rhetorische „Agathe.“ Mit diesen beiden Gedichten durfte zwar der Versuch einer Neugestaltung seiner Lyrik auf diesem Wege als gescheitert gelten, aber das Kirchenlied hörte deshalb nicht auf, in dem Dichter zu wirken. Wenn er in dem Briefe vom 18. März 1773 zitiert: „Ach! Gott vom Himmel sieh darein, Und laß es dich erbarmen“ und „Wenn wir in höchsten Nöten sind“, so sehen wir, daß ihn das Gesangbuch immer noch beschäftigt. So auch noch während der Arbeit an der „Lenore“; deshalb sind so viele Anlehnungen an dasselbe eingeflossen [2]. Aufmerksam machen

---

[1]) „Das Frauenzimmer, welches Ihre ganze Hochachtung vereinigt, soll einst meine Genossin in den paradiesischen Lauben werden. Auf Erden aber soll ein neues unbeflecktes Harfenspiel und eine neue Art von Gesang, so ich mir zu bilden beschäftigt bin, dieser schönen Seele hinfort allein geweihet sein“ (Strodtmann 2. Aug. 1772).

[2]) Herder (a. a. O.) gab hierzu noch einmal Anregung: „Alle unsere alten Kirchenlieder sind voll dieser Würfe“ usw.; vgl. auch Berger S. 412.

uns schon die wörtlich aufgenommenen Zeilen: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ und „Laßt uns den Leib begraben“ (Nr. 576), sowie die Verse „Laß fahren, Kind, sein Herz dahin, Er hat es nimmermehr Gewinn“, die auf die Lutherschen „Laß fahren dahin, Sie habens kein Gewinn“ zurückweisen[1]). Der dritte und vierte Vers der Eingangsstrophe lautete in der ältesten uns bekannten Fassung: „Denn Wilhelms Bildnis prägte sich Ins Herz ihr unvergeßlich“. Dieses Bild entfernt sich vom naiv Dichterischen weit genug, daß wir wohl fragen dürfen, woher Bürger es nahm. Ein ähnlicher Ausdruck findet sich in Nr. 222 (u. ö.) „Und druck in Gnaden Mir dein Bild ins Herz hinein“[2]). Verse aber wie „Ach, daß sich Gott erbarme“ oder „Bei Gott ist kein Erbarmen. O weh, o weh mir Armen!“ stehen fast auf jeder Seite des Gesangbuchs. Ich führe unter vielen ähnlichen Stellen nur an „Ach Gott tu dich erbarmen“ (Nr. 589) oder aus dem oben schon erwähnten Lied Luthers (mit dem gleichen Reim):

„Ach! Gott vom Himmel sieh darein,
„Und laß es dich erbarmen . . .
„Verlassen sind wir Armen“.

Dem „Hilf, Gott, hilf“ der Lenore können wir „Hilf, Helfer, Hilf“ (Nr. 449), „Hilf, Vater, hilf“ (Nr. 325) gegenüberstellen. Ausdrücke wie „Wenn Seel und Leib sich trennen“ oder „Der Tod ist mein Gewinn“ sind sehr häufig: „Bis Leib und Seele

---

[1]) Götzinger, Deutsche Dichter I S. 271, 275, 291 die betreffenden Anmerkungen. Im Anschluß an Grisebach (4. Aufl. 1872 S. XXVI) und Götzinger hält auch Holzhausen (a. a. O.) einen Einfluß vom Kirchenlied her durchaus nicht für unwahrscheinlich. E. Schmidt (a. a. O. S. 231) spricht von einem „trefflichen Anklang ans protestantische Kirchenlied“.

[2]) Vgl. GMA 1772 S. 139. An Kallisten:

Dein Bild drängt mit dem letzten Blute
Noch in mein sterbend Herz sich ein.

Näher aber kommt den Bürgerschen Versen eine Stelle aus Günther (B. Litzmann, Reklam S. 68):

Hier wird, so oft das Herze schlägt,
Dein Bildnis fester eingeprägt.

An Güntherschen Einfluß werden wir auch sonst noch erinnert. Zu den Namen Lenore und Magdalis vgl. E. Schmidt S. 230 u. Berger S. 437.

scheiden" (Nr. 94 u. ö.) oder: „Sterben ist mein Gewinn" (Nr. 548 u. ö.); „So muß uns . . . Der Tod sein ein Gewinn" (Nr. 503); „Denn sieh, der Tod ist mein Gewinn" (Nr. 559). „Verloren ist verloren! . . . O wär ich nie geboren" sind Verse, wie sie heute ähnlich noch im Volkslied zu treffen sind und auch mehrmals im Gesangbuch sich wiederholen. So in Nr. 520: „O wär ich nie geboren", in Nr. 589 mit dem gleichen Reim: „Sonst bist ewig verloren . . . Wär besser nie geboren". In Inhalt wie in Form weisen „Geh nicht ins Gericht . . . Behalt ihr nicht die Sünde" auf Nr. 228: „Ach Gott! zürne nicht, Geh nicht ins Gericht" oder Nr. 486: „O aber, Herr, Herr! denke nicht, Gedenke nicht der Sünden, So wir getan, laß im Gericht . . ." [1]). Der Seelenbräutigam, oder Wendungen wie „Nun ist's nicht mehr von nöten" sind dem Kirchenlied geläufig. Nur nebenbei sei erwähnt, daß sogar von „Haarausraufen" darin die Rede sein kann, so in Nr. 546: „Es hilft nicht Haar ausraufen" (Lenore: „Zerraufte sie ihr Rabenhaar"). Auch in Bürgers späteren Balladen finden sich noch mehrfach Anklänge. Vgl. zu Lenardo und Blandine: „Ihr Herzblut verklagt dich vor Gottes Gericht, Das dir dein blut'ges Urtel schon spricht" Nr. 578: „Daß mich nicht treffe dein Gericht, Welch's das erschrecklich Urteil spricht". Desgleichen dürfte auch ein bei Bürger beliebter Vergleich: Rauschen oder Brausen wie ein Meer (vgl. St. Stephan, Entführung, Wilde Jäger) dem Kirchenlied entstammen: „Dein Gericht und Eifer brausen Wie das tiefste, weite Meer" (Nr. 508). Die Verse der Entführung: „Wohlauf, wohlan, seit fertig Und meines Horns gewärtig" [2]) erinnern in Reim und Wendung an: „Macht eure Lampen fertig Und seid des Heils gewärtig" (Nr. 611).

Wir können aus dieser Zusammenstellung immerhin eine Vorstellung davon gewinnen, was Bürger in sprachlichem Ausdruck und Wendungen aus dem Gesangbuch lernen konnte

---

[1]) Vgl. auch St. Stephan, Schlußstrophe resp. Apostelgeschichte 7,89 und Hölty „An Gott" (Halm S. 90): „Du Gott der Langmut gehe nicht ins Gericht Mit deinem Knechte!"

[2]) Vgl. noch GMA 1772 S. 130ff. im Blaubart von Gotter:

Jene dort sind dein gewärtig,
Mache dich zur Reise fertig.



oder gelernt hat. Aber auch sonst ist er ihm noch verpflichtet. Schon Holzhausen hebt die große Ähnlichkeit mancher Bürgerschen Maße und besonders Strophen mit denen bekannter Kirchenlieder hervor. Auf diese Tatsache ist noch mehr Gewicht zu legen. Das Metrum des Raubgrafen, der Weiber von Weinsberg und des Wilden Jägers (4 füßige Jamben, Schema a b a b c c) war zwar in der ironisierenden Romanze (bei Löwen besonders) schon beliebt, aber irgend welche Energie in der Handhabung der metrischen Form ist in ihr nicht zu finden, wohl aber im Kirchenlied. Es braucht für diese Strophe nur an das bekannte: „Mir nach spricht Christus unser Held" erinnert zu werden. Ebenso hat der 7 zeilige „Hechelträger" (a b a b c c d) ein im Gesangbuch sehr geläufiges Metrum, einige der bekanntesten Kirchenlieder sind in ihm abgefaßt[1]. Es ist daher ebenso willkürlich wie unrichtig, wenn Berger meint, die Strophe sei der der Lenore nachgebildet „mit Weglassung der Schlußzeile". — Sie ist übrigens schon in der ironisierenden Romanze gebräuchlich (vgl. u. A. Geißlers „Raub der Sabinerinnen"). Zum Lenorenmetrum, für das man Günther verantwortlich macht (vgl. E. Schmidt a. a. O.), wäre noch zu erinnern, daß es Paul Gerhard und Johann Rist ebenfalls bekannt war[2], und daß Nachklänge von hier sicher mit herein gespielt haben. Bei der Behandlung der Bürgerschen Technik werden wir auf den Einfluß des Kirchenliedes noch einmal zurückkommen müssen (vgl auch S. 35 dieser Abhdlg.).

## 4. Homer.

Zu einem kleinen lyrischen Stücke, wie des „Armen Suschens Traum", mochte die Anregung des Volksliedes ausreichen. Die kräftige und populäre Sprache von Bibel und Kirchenlied und die metrischen Maße des letzteren gaben seiner Ballade einen stärkeren Rückhalt. Was aber Bürger

[1]) Aus tiefer Not schrei ich zu dir; Ich steh an deiner Krippe hier; Allein Gott in der Höh' sei Ehr; Es ist gewißlich an der Zeit.

[2]) Also hat Gott die Welt geliebt; Ermuntere dich, mein schwacher Geist.



im Gesangbuch nicht finden und ihm im Volkslied in dem Maße nicht zugänglich sein konnte, war der große epische Stil — und den hatte er in Homer.

Seine Beschäftigung mit Homer datiert spätestens aus dem Jahre 1769, geht also der Romanzen- und Balladendichtung voraus. Es ist bezeichnend für den epischen Grundzug seiner Natur, daß ihn gerade die rede- und schlachtenbewegte Ilias zur Übersetzung begeisterte. Er singt den unseligen Groll des Achilles und läßt hin und wider donnern die zornigen Reden der trotzigen Helden (1. Rhaps. 1771, 303 Verse des Originals). Er lebt und webt „mitten im Getöse der Heldenschlachten" (9. März 1776, vgl. die Übersetzung der 5. Rhaps. im Deutschen Museum 1776 I. 357 V. und der 6. Rhaps. im Deutschen Merkur 1776 II.). Auch während der Arbeit an der Lenore taucht Homer auf (18. Juni 1773); doch können wir besonderen homerischen Einfluß in ihr nicht erkennen. Nur auf einen Ausdruck wie „Hader, hadern" sei hingewiesen, der in dieser Ballade 3mal vorkommt und dem Dichter durch die Übersetzung der 1. Rhaps. (vgl. V. 10, 118, 367, 426) längst vertraut war. Bei „König Friedrichs Macht" denken wir an der Griechen oder Troier „Macht". Zu den Weibern von Weinsberg: „Da ließ er hoch von Grimm entbrannt" vgl. 1. Rh. V. 150: „Sein schwarzes Herz war hoch mit Grimm erfüllt"; zu Lenardo und Blandine: „So triefet mein Leben am blutigen Speer" 1. Rh. V. 424 f.: „wie so stracks mein Speer von deinem schwarzen Blute triefen soll", und zu „drauf hüllte sein brechendes Auge sich ein" 5. Rh. V. 83: „Todesschatten hüllt ihn ein". Wirksamer wird die Ilias erst im Lied vom braven Mann. „Der Sturz von tausend Wassern", das „Wiesental" und die „Brücke", deren Pfeiler „fortschießen", erinnern auffällig an das Bild 5. Rh. V. 104 ff.:

wie ein empörter Strom,
Deß Wassersturz die Brücken niederwirft . . .
Wie jach, wenn Gottes Regen nieder rauscht,
Er hinschießt, und durchs Talgefilde fort
Den blühenden Fleiß der Pflüger schleift.

Echt homerisch ist auch der Vergleich „Wie wenn der Wolf die Herde scheucht", vgl. u. a. 5. Rh. V. 165 ff.:

Gleich wie der Leu, der in die Hürden sprang . . .
Zu Stalle dringt, das unbewehrte Vieh zerscheucht.

und V. 198: „Wie wenn der Leu in Rinderherden springt“. Zu dem in mehreren späteren Balladen gebrauchten Bild vom Stampfen der Kämpfer oder der Pferde vgl. 5. Rhaps. V. 618 ff.:

So deckte die Achäer weißer Staub,
Der unter ihnen von dem Hufgalopp
Herumgeschwenkter Rosse losgewühlt
Empor zum Firmament des Himmels stieg.

Die in der „Entführung“ von A. W. Schlegel getadelte Lanze verdankt ebenfalls der Beschäftigung mit der Ilias ihren Ursprung. Am meisten steht er im Wilden Jäger unter ihrem Eindruck, wo wir besonders viele Ausdrücke, wie er sie gleichzeitig oder früher in seiner Übersetzung formulierte, finden. Zu „Laut rasselnd stürzt ihm nach der Troß“ und „Stürzt einer tot dahin“ vgl.: „Jach stürzt’ er vorwärts hin zu Grund, und laut errasselte die Rüstung“ 5. Rh. V. 69 f.; zu „schnaubt fürchterlich der Graf“ vgl.: „schnob dies donnernde Gebot“ 5. Rh. V. 38. Die Stelle, wo Pandarus (5. Rh. 332 ff.) sein Gespann peitschend heransprengt und Diomedes laut anruft: „Verwegener, kriegerischer Tydeussohn!“ erinnert an das Gebaren des wilden Jägers: „Verwegner Hund!“ Zu dieser stark beschimpfenden Anrede, die sich im Lied von Treue wiederholt und schon in Lenardo und Blandine sich findet, vgl. 1. Rh. 225. Zu „bluttriefend“ und „Blut besprengt“ vgl. 5. Rh. 558, 6. Rh. 350, 617; zu „lautheulend“ 5. Rh. 82. Für Worte wie „jach“ und „stracks“ finden sich in seiner Ilias fast allzuviel Belege. Im Lied von Treue vgl. zu dem „Donnergaloppschlag des Hufs“ 6. Rh. 655: „So donnert durch die Flur sein Huf dahin“. Mit der Verwünschung des Marschalls von Holm: „Verschlänge doch stracks dich ihr glühender Schlund!“ vgl. die Hektors 6. Rh. 369: „Ha! schläng ihn nur der Abgrund tief hinab“ Lassen wir uns mit diesen Beispielen genügen. Wir verstehen Bürger nunmehr, wenn er am 17. Okt. 1776 an Boie schreibt: „Achte du meine Übersetzung Homers für keinen Zeitverlust. Ich fühl es am besten, was mich das nährt“.

Wir sind weit davon entfernt, mit Hönig zu behaupten, daß die deutsche Kunstballade durch Homer geschaffen wurde.

Wir stimmen bei, daß er bei der Bildung der Individualität des Dichters wesentlich mitbeteiligt war. Doch erst seit 1776 (vgl. S. 37 Anm. 1) gewinnt er greifbaren Einfluß auf seine Poesie. Bürgers Begeisterung für die Ilias gehört mit zu Sturm und Drang, der die Grundstimmung des neuen Balladentones bildet. So bedeutungsvoll aber die homerischen Studien für letzteren gewesen, so sehr sie alles Kleinliche von ihm fernhielten, so unumgänglich sie bei einer richtigen Auffassung der neuen Dichtungsart berücksichtigt werden müssen, kommen sie bei der Begründung der Ballade nicht an erster Stelle in Betracht. Homer, Shakespeare und Götz stehen in dieser Hinsicht auf einer Linie (vgl. Einleitung zu Kap. 2). Was der Dichter an ihnen gelernt, läßt sich mehr dem allgemeinen Geiste nach begreifen, als mit Einzelbelegen ausmachen. In Shakespeare fand er das Große und Dämonische der Leidenschaften, das seine besten Balladen auszeichnet, er fand in seinen Dramen und besonders im Macbeth, für den er am meisten schwärmte, die meisterhafte, hinreißend dramatische Komposition. Für die ganze dialogische Ausgestaltung seiner episch-lyrischen Dichtung war ihm ihr Studium von größtem Nutzen.

## 5. Die ironisierende Romanze.

*Die Schauerromanze.* Mit allen diesen, wenn auch im Einzelnen noch so mächtigen Einflüssen ließe sich die Entstehung eines neuen literarischen Typus nicht erklären. Von der ironisierenden Romanze ist Bürger in seiner Balladendichtung ausgegangen. Von hier aus müssen wir auch versuchen, zum Verständnis der neuen Ballade zu kommen. Entscheidend hat auf ihn die Schauerromanze gewirkt. Das Spukhafte in der Romanzengeschichte der Lenore versetzte ihn in Entzücken[1]). So ist es durchaus kein Zufall, daß die erste große, ernste Ballade eine Gespensterballade geworden.

[1]) Bonet Maury (S. 2) meint: „Notre poète fut frappé par le sentiment tragique, le caractère dramatique, l'accent de tendresse passionnée que respirait cette légende".



Ja, wir können sagen, der Gespensterglaube hat die Brücke geschlagen von der ironisierenden zur ernsten Gattung.

Die ironisierende Romanze hatte schon Geister eingeführt, aber ganz rationalistisch, meist als bloße Mummerei. Erst Hölty begründete mit „Töffel und Käthe" (1771), dann besonders mit „Adelstan und Röschen" (1771) und später mit der „Nonne" (1773) die eigentliche Schauerromanze in Deutschland[1]). Aber er, der schon als Kind als Gespenst verkleidet auf Gräbern umherwandelte[2]), um seine Respektlosigkeit vor diesem Aberglauben zu beweisen, konnte auch jetzt in dem Gespenstischen keinen würdigen Stoff finden; für eine Romanze war es immerhin noch gut genug. In direkter, ausgesprochener Rivalität zu diesen Gedichten ging Bürger ans Werk: „Nun hab' ich eine rührende Romanze in der Mache, darüber soll sich Hölty aufhängen" (22. April 1773).

Die Mythologie der Griechen und Römer war Bürger innerlich eine fremde Welt, der gegenüber er sich wohl spottend verhalten durfte. Von ihr konnte er nicht zur ernsten Behandlung getrieben werden. Anders verhielt es sich mit dem Gespensterglauben: dieser galt ihm nicht als Torheit oder Abgeschmacktheit, er selbst glaubte an Gespenster[3]). Sobald also

---

[1]) Rhoades weist die Ansicht Holzhausens, daß Hölty hierin von Bürger angeregt wurde, richtig zurück. Falsch aber ist, wenn Rh. meint, daß Hölty sich die Idee einer Geistererscheinung aus Percy aneignen mußte. Hölty hatte ja persönliche Beziehungen zum Gespensterglauben (s. u.) und Anregung zu dichterischer Verwendung desselben war längst in Shakespeare (vgl. Strodtmann 13. Sept. 1772), dann auch in der ironisierenden Romanze selbst genugsam vorhanden, so schon in ihrer ersten Vertreterin, der berühmten Marianne von Gleim:

Der Mann hat keine frohe Stunde,
Des Nachts erscheint
Das treue Weib, zeigt ihre Wunde
Dem Mann und weint:
Ein klägliches Gewinsel irret
Um ihn herum; usw.

[2]) Vgl. Voß, Einleitung zu Höltys Gedichten.

[3]) „Als eine kleine Verirrung seines sehr gebildeten Verstandes ... betrachte ich seinen Hang, Gespenster und Spukereien nicht bloß zu fürchten, sondern in gewissen Stunden wohl gar zu glauben. Er meinte überhaupt, eine gewisse Art von Aberglauben liege so tief in

die Romanze auf dieses Gebiet hinübergespielt wurde, sah er sich auf einmal zu ihr in ein anderes inneres Verhältnis gesetzt, und er mußte mit der Tradition der ironisierenden Gattung brechen. — In der Lenore ward der Kampf gegen die Aufklärung aufgenommen, in ihr wird der Volks- und Aberglaube in seine alten Rechte eingesetzt.

Man hat sich, und zwar zu Unrecht, bis jetzt damit begnügt, Gleim und Genossen nur für Bürgers niedere Dichtungen verantwortlich zu machen. Abgesehen davon, daß die ironisierende Romanze ihn überhaupt erst zum kleinepischen Genre geführt, verdankt er ihr auch die Übung und Entwickelung seines Talentes. Sie ward ihm zur bedeutungsvollen Durchgangsstufe. Denn indem sie durch Heranziehung des Absonderlichen, Abenteuerlichen, Abgeschmackten und Gespenstischen das Volkstümliche verspottet, hatte sie in Stoff und Form selbst den Weg zum Volksmäßigen vorbereitet; und indem sie in Verstellung und komischer Übertreibung mit hohen Affekten arbeitet, half sie wieder die neue Balladensprache mitbegründen. Bei Schiebelers „Ariadne“:

Sie fluchte dem Geschicke,
Zerriß das goldne Haar.
Sie schlägt bis zum Zerschmettern
Die weiße Brust.

oder Höltys „Leander und Ismene“:

Zerriß die Haare, weinte sich
die Wangen bleich und hager ....
und wand die Hände jämmerlich ....
und rang die welken Hände ....

---

der menschlichen Natur, daß die Philosophie ihn wohl bestreiten, aber selbst bei ihren Eingeweihten nicht ganz vertilgen könne“ (Althof S. 114); vgl. hierzu noch eine direkte Auslassung Bürgers. In seiner „Beherzigung an die Philosophunculos“ beruft er sich auf Shakespeare:

There are more things in heaven and earth
Than are dreamt of in your philosophy;

und zum Schlusse dieses Aufsatzes ruft er aus: „Gottlob! des Menschen Herz ist stärker, als seine Vernunft. Trotz allen Philosophemen eueres Kopfes bangt es euch die Herzgrube, durchschauert es alle eure Gebeine, wenn ihr um Mitternacht auf einem Gottesacker wandelt“.

denken wir an das wilde Betragen der Lenore:

> Zerraufte sie ihr Rabenhaar;
> Zerschlug den Busen und zerrang
> die Hand ....

Den Einfluß von Höltys Nonne: „Riß ihm das Bubenherz heraus, recht ihren Zorn zu büßen“ spüren wir noch in Lenardo und Blandine: „Und riß ihm vom Busen das zuckende Herz Und kühlte sein Mütchen mit gräßlichem Schmerz“, wie überhaupt das wüste, wütige Gebahren der Nonne zum guten Teil für die wahnsinnige Blandine vorbildlich geworden ist. So sind auch die grellen Effekte in der Schlußpartie des Wilden Jägers auf sie zurückzuführen[1]). Man erinnere sich dabei an Verse wie:

> Sein schwarzer, falscher Geist entfährt
> Wie Schwefeldampf der Hölle;
> Er wimmert durch die Luft, wo sein
> Ein Krallenteufel harret;

und ferner an das „sprühende, düsterrote Feuer“, an die „glühenden Schwefelflammen“, an den „dunklen Totenflimmer“ usw. Mit „Kunz im Monde“[2]) vgl. die Stelle:

| | |
|---|---|
| Und aus der Erd' empor, huhu! | Schnell war da eine Hand, |
| Fährt eine schwaze Riesenfaust... | Die seinem Lachen lohnte, |
| Hui, will sie ihn beim Wirbel packen. | Sie faßt ihn — husch! und er stand... |

Bei der Schilderung der wilden Jagd ist sonst vielleicht noch an Geißlers[3]) „Antiope und Telemach auf der Hetze“ zu denken:

> Tief in dem Jagdgetümmel ...
> Die Hunde los der Koppel
> Revieren überall.
> Auch schießt man in die Stoppel
> Mit großem Donnerknall ....
> Laut schnaubend Rache schwor usw.,

wobei auch auf den gemeinsamen Reim „Koppel: Stoppel“ aufmerksam gemacht sei. Das „Rasseln“ und „Prasseln“ in der Lenore läßt sich aus der ironisierenden Romanze wohl be-

[1]) Berger will noch in der Pfarrerstochter ihren Einfluß erkennen.

[2]) Romanzen der Deutschen, Leipzig 1774 S. 46 f.

[3]) Eine andere Romanze Geißlers, „Held Telemachs Höllenfahrt“, hat deutlich auch den Hechelträger beeinflußt.



legen, und auch in Gleims Grenadierliedern fliegen Roß und Mann mit Geprassel dahin. Daß Bürger in diesen Gedichten wohl zu Hause war und sie zu nutzen verstand, ist aus manchem Lenorenvers zu erweisen [1]).

Weiter hat er für den ganzen Gespensterapparat dieser Ballade starke Anleihen bei der ironisierenden Romanze gemacht. So erkennen wir deutlich Höltyschen Einfluß in der Beschreibung des gespenstigen Leichenzugs:

Horch, Glockenklang! Horch, Totensang ....
Und näher zog ein Leichenzug
Der Sarg und Totenbahre trug ...
Komm, Küster, hier! komm mit dem Chor,
Und gurgle mir das Brautlied vor!
Komm, Pfaff, und sprich den Segen,
Eh' wir zu Bett uns legen!

Die dumpfe Totenglocke schallt
Drauf in das Dorf. Man bringt
Den Sarg daher; der Küster wallt
Der Bahre vor, und singt.
Der Pfarrer hält ihr den Sermon,
Und wünscht dem Schatten Ruh.
(Adelstan und Röschen.)

Wenn aber Bürger den schaurigen Totensang zu malen sucht: „Das Lied war zu vergleichen dem Unkenruf in Teichen“, so arbeitete vor ihm die Schauerballade mit ähnlichen Mitteln: „Rauh wie der Eulen Totenlied, und wie des Uhus Stöhnen, schallt der entsetzliche Sang ....“ (Schiebelers „Wettstreit der Töchter des Königs Pierus mit den Musen“). In der Einführung der Galgengespenster: „Sieh da, sieh da! Am Hochgericht tanzt um des Rades Spindel“ scheint Bürger auf eine Romanze von Denis (Mutterlehren an einen reisenden Handwerksburschen [2]), GMA 1773 S. 17 ff.) zurückzugreifen:

---

[1]) Vgl. zu: Mit Paukenschlag und Kling und Klang; Daß Roß und Reiter schnoben; Bald wird der Sand verrinnen; Erweichten ihren harten Sinn etc. Gleim: Bei Pauken- und Trompetenklang; Schnob Rache Mann und Roß; Im Stundenglase fällt der Sand; Weich ist der harte Held.

[2]) In dieser Romanze ist auch von spukhaften alten Schlössern die Rede:

So mancher Schatz liegt hier begraben
Und tief versenkt (vgl. Bürgers Raubgrafen);

ebenso ist schon die Wilde Jäger-Sage in einer Strophe herangezogen:

Führt einst um Mitternacht die Reise
Dich durch den Wald,

Da pflegt ein Licht den Weg zu weisen, Das irre macht.
Oft tanzen sie in bunter Menge Ums Hochgericht [1]).

*Gleim und Lenore.* Gleim vor Allen hat auf die Lenore noch einen tieferen Einfluß ausgeübt. Was dem Dichter an Motiven aus der deutschen Volkssage zugeflossen oder zufließen konnte, ist im weitesten Umfang zusammengestellt worden [2]); der Anteil der englischen Sage von Wilhelms Geist ist ebenfalls oft behandelt und läßt sich bei Vergleichung mit der Herderschen Übersetzung schnell erledigen. Damit war für Bürger der Stoff im Allgemeinen gegeben. Nun entstand die Frage nach der Ausgestaltung. Da wird sich wohl seiner eine gewisse Rat- und Hülflosigkeit bemächtigt haben: „Schade nur! daß ich an den Text der Ballade selbst nicht gelangen kann“ (20. April); und nach dem vom 22. April datierten Briefe scheint es, als ob er von irgend einer Seite her kräftige Unterstützung und Begeisterung zu seinem Werke erwarte. Dabei wird uns das Sekundäre seiner dichterischen Fähigkeiten so recht deutlich; wir vermissen gerade bei seinem größten Gedicht die Unmittelbarkeit des Genies [3]). Er fühlte eine Aufgabe an sich herangetreten, der er ohne Weiteres nicht gewachsen war.

Zunächst die einführende Situation und das Gespräch zwischen Mutter und Tochter. Dieser Teil der Ballade war in dem niederdeutschen Volkslied, zumal bei seiner sehr frag-

---

So kreuze dich und horche leise,
Wenns Hifthorn schallt:
Dann mußt du dich zu Boden werfen,
Nur nicht verzagt,
So wird sie dir nicht schaden dörfen,
Die Wilde Jagd!

[1]) Zu der Stelle: „Rund um herum im Kreise ... Und heulten diese Weise“ (Lenore) vgl. auch Goethes Zigeunerlied: „Sie heulten im Kreise mich an“.

[2]) Wackernagel, Kleine Schriften II S. 399. Pröhle a. a. O. S. 77 ff. und E. Schmidt a. a. O.

[3]) Anders Bonet Maury. Ihm offenbart sich in jener Episode von der Auffindung der Lenorengeschichte „le caractère original et primesautier du génie de Bürger“ (S. 2).

mentarischen Überlieferung wohl kaum gegeben (s. u. S. 32). Er entsprang dem Bedürfnis, das Erscheinen des Geistes (und die spätere Katastrophe) zu motivieren, wofür er sich wieder den Volksglauben zunutze machte [1]). Vielleicht gab ihm auch das Lied der Christine, aus deren Mund er die Sage aufgefaßt, hiezu den Wink. Die Situation ist kurz die. Das Mädchen weint nach ihrem Bräutigam, der schon lange fort ist, ohne einmal geschrieben zu haben. Die ersten vier Zeilen (der ersten Fassung) [2]) kommen über den hergebrachten Romanzenton nicht hinaus, die ganze Strophe aber hat bei Gleim ihr direktes Muster und zwar in dem Gongoraschen „Schönen Bräutigam“:

| | |
|---|---|
| Die kleine Doris weinte laut; | Lenore weinte bitterlich, |
| Sie hatte recht zu weinen! | Ihr Leid war unermeßlich; |
| Vom schönen Daphnis eine Braut, | Denn Wilhelms Bildnis prägte sich |
| Liebt sie nur ihn, sonst keinen. | Ins Herz ihr unvergeßlich. |
| Und dieser schöne Bräutigam | Er war mit König Friedrichs Macht |
| War Jahre weggeblieben . . . | Gezogen in die Prager Schlacht |
| . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Und hatte nicht geschrieben, |
| Denn ach, nicht einmal schrieb er ihr! | Ob er gesund geblieben. |

Die beiden Strophen decken sich im Inhalt und Aufbau genau. So steht in der ersten und dritten Zeile die Nennung der Namen ganz parallel; in dem Schlußreim haben wir beidemal dasselbe Reimwort „geblieben“; statt „Nicht einmal schrieb er ihr“ heißt es in der Lenore: „Und hatte nicht geschrieben“. Auch metrisch sind die Strophen einander gleich, bis auf die Reimstellung in V. 4—8: Schon nach diesen auffälligen Übereinstimmungen kann von Zufälligkeit kaum mehr die Rede sein. Bei Gleim heißt es weiter: „Sie saß auf ihrer Kammer“ (auch Lenore haben wir uns nach Str. 12 in ihrer Kammer zu denken), und nun vergleiche man:

| | |
|---|---|
| Weint allen ihren Jammer, | Zerschlug den Busen und zerrang |
| Saß einsam, saß, verschloß die Tür, | Die Hand bis Sonnenuntergang, |
| Die ganze Nacht hindurch weint sie. | Bis auf am Himmelsbogen |
| Der Mond fängt an zu scheinen. | Die gold'nen Sterne zogen. |

---

[1]) Den Glauben, daß übermäßiges Trauern und Weinen die Ruhe der Toten störe, und sie zur Rückkehr zwinge.

[2]) Vgl. Strodtmann 6. Mai 1773 und E. Schmidt.

In beiden Fällen haben wir das ungeberdige Betragen der Verlassenen, ihr Jammern bis in die Nacht hinein und den Hinweis auf die aufgehenden Gestirne.

Und nun das Gespräch zwischen Mutter und Tochter. Auch diese Partie wurde dem Dichter durch Gleim nahe gelegt, und das ist der tiefere Grund, daß er den Dialog, wenn er den Göttinger Freunden nicht gefiele, aufgeben wollte: „Alsdann wäre vielleicht nichts Mattes und Überflüssiges im ganzen Stück mehr“ (9. Sept. 1773). Dieselbe Situation, wo das Mädchen wegen ihres Geliebten mit der Mutter in Widerspruch kommt, findet sich außer im „Schönen Bräutigam“ noch im „Guten Tag“ und in der „Marianne“ — durchweg mit stärkeren Ansätzen zum Dialog [1]). Wäre uns die erste Fassung dieses Teiles erhalten, so wäre der Gleimsche Einfluß wohl ganz anders zutage getreten. Herder und Götz haben ihn zurückgedrängt, ohne ihn jedoch ganz verwischen zu können. Zu „Ach Mutter, beste Mutter“ oder „Nein, Mutter, liebste Mutter, nein“ (im Guten Tag) vgl. in der Lenore die fünfmalige Wiederholung von: „O, Mutter, Mutter!“ Die Marianne aber jammert: „Herrn Velten soll ich ? Ach ich Arme! ... Ach, daß der Himmel sich erbarme“. Und so klagt auch Lenore: „Bei Gott ist kein Erbarmen. O weh, o weh, mir Armen“. Die folgenden vier Verse des „Schönen Bräutigam“ kehren in direkte Rede übersetzt in der Lenore wieder:

Die gute Mutter, welche sieht,
Wie Gram ihr Kind verzehret,
Singt ihr zum Trost ein frommes Lied,
Das Unglück tragen lehrt.

Die Mutter lief wohl hin zu ihr: —
„Ach, Daß sich Gott erbarme!
Du trautes Kind, was ist mit dir?...
Kind bet' ein Vaterunser!
Was Gott tut, das ist wohlgetan“.

Die verlassene Braut im „Guten Tag“ sucht in der Kirche Trost, findet aber ihre Ruhe nicht; den Schmerz der Lenore vermag kein Sakrament zu lindern. Im „Schönen Bräutigam“

---

[1]) So ist das spanische Original des „Guten Tags“ rein monodramatisch. Gleim hat etwas Dialog eingearbeitet. Dagegen ist „Marianne“ an Umfang wie an Kraft des Dialogs hinter dem Montcrifschen Vorbild zurückgeblieben. — Zum „Schönen Bräutigam“ und „Guten Tag“ vgl. in Jacobis „Romanzen aus dem Spanischen des Gongora“ (1767) die siebente der zärtlichen und die erste der lyrischen Romanzen.

wie in der „Marianne“ wird, um die Tochter von ihrer Liebe zu heilen, die Untreue des Geliebten ins Feld geführt: „Ein andrer, dir getreuerer, Soll sich in dich verlieben“ oder „Der ew'ge Treue dir geschworen, hat sie verfehlt; Leander ist für dich verloren, Er ist vermählt“, so auch in der Lenore: „Hör, Kind, wie wenn der falsche Mann .... sich seines Glaubens abgetan, zum neuen Ehebande?“ Weiter im Schönen Bräutigam: „Laß ihn, mein Kind“, in der Lenore: „Laß fahren, Kind, sein Herz dahin“. Im „Guten Tag“ will die Tochter gerne sterben und Lenore wütet: „Stirb hin, stirb hin!“ (Zu „O Mutter, Mutter, hin ist hin!“ vgl. noch „Damon und Ismene“: „Ach, er ist hin ... Ach, der ist hin!“).

So finden sich alle Motive des Gespräches: Das fromme Lied, die Tröstung der Kirche, die Untreue des fernen Geliebten, das Anwünschen des Todes der Verlassenen schon bei Gleim und sind in geschickter Steigerung verwertet. Eine Abhängigkeit anzunehmen, sind wir berechtigt, da für Bürger die engste Bekanntschaft mit Gleim vorauszusetzen ist, und da alle diese Romanzen mit der Lenore dieselbe Situation gemein haben.

Hieraus sehen wir jedenfalls, — und wir werden darauf zurückkommen, — daß die Lenore keineswegs so ohne Voraussetzungen dasteht. Der Schritt von der ironisierenden Romanze zur ernsten Gattung als solche war in mancher Hinsicht nicht so groß. Die Gleimsche Romanze war der Absicht nach populär, ihre zufällige Form ein Mißverständnis, das sich aber heben mußte, sobald ein wirklicher Dichter sich dieser Gattung bemächtigte, um gar darin seine sichere, ja fast ausschließliche Begabung zu erkennen. Die Neugeburt der deutschen Ballade ist in erster Linie eine von Bürgers eigener Individualität geforderte dichterische Verernstigung der ironisierenden Romanze, eine Verernstigung sowohl in der allgemeinen poetischen Auffassung wie in der Auffassung des Volkstümlichen. Die Möglichkeit zu einer solchen Wendung war bei ihm durch seine von Kind auf vorhandene Vertrautheit mit dem populären Kirchenliede vorbereitet; bei der ersten engeren Bekanntschaft mit dem deutschen Volkslied mußte sie zum Austrag kommen. Daß das Bewußtsein von

der Existenz der englischen Balladen in etwas mitgewirkt hat, muß angenommen werden. Von hier ab handelt es sich aber nur noch um eine Steigerung von Bürgers eigener Kunstübung, die in der Lenore so rasch sich zusammenfaßt, und die in den Einzelheiten weiter zu verfolgen ist. Wie sehr er aber noch immer im Banne der ironisierenden Romanze blieb, beweisen seine mehrfachen Rückfälle in den früheren Ton (Menagerie der Götter 1774, Frau Schnips 1777, Fortunens Pranger 1778).

---

ZWEITES KAPITEL.

## DER NEUE TON.

Die Frage nach der Begründung der deutschen Ballade ist ganz wesentlich eine Stilfrage. Eine Untersuchung der Bürgerschen Technik muß also über den Ursprung dieser literarischen Gattung den sichersten Aufschluß geben. Wodurch die Lenore sich gleich himmelweit über die ironisierende Romanze hinaushob, das war, um es in einem Wort, mit einem damals sehr beliebten Ausdruck zu sagen — der Ton. Obwohl Herder diesen Ton erst zur bewußten Technik auferweckte[1]), hatte er doch vorher schon lange in des Dichters Seele aufgetönt, nicht als ein Echo vorhergegangener Percy-Studien, wie Boie und Voß vermuten, sondern eher als Nachhall des populären Kirchengesangs. Sagt doch Bürger selbst, daß bei einigen Strophen des Liedes „Es ist gewißlich an der Zeit usw." schon in seiner Jugend ganz dumpf die Saiten seiner Seele tönten, welche nachher ausgeklungen haben (Althof S. 12). Daher konnte er auch von der Lyrik des Volkes schon längst dunkel empfinden und denken, was Herder deutlicher und bestimmter lehrte (18. Juni 1773). Die neue, stärkere Anregung des Volksliedes mußte ihn vollends auf die richtige Fährte bringen, und er fühlt, wie sich bei ihm der neue Ton herausarbeitet, wenn er am 10. Mai nach Mitteilung der 2., 3. und 4. Strophe der Lenore an Boie bemerkt: „Praeterpropter können Sie hieraus den Ton erraten, welcher, wie *ich mir* schmeichle, in der Folge noch populärer und balladenmäßiger ist und sein wird. Ich wollte, *ich könnte* die Melodie, die ich in der Seele *habe, dem Komponisten* mit der Stimme angeben!" *Seine* „*Nachtfeier* der Venus" ist ihm schon so fremd geworden, tönt ihm schon so weit hinten in der Ferne, und so dunkel, daß er kaum noch drüber urteilen und entscheiden kann. Nun aber führte ihn Herder erst in die Geheimnisse, in die geheime Technik und

[1]) In den Blättern von Deutscher Art und Kunst 1773.

Rhythmik der Volkspoesie ein und gibt ihm zugleich typische und wertvolle Muster zur Hand.

*Die der neuen Ballade zugrundeliegende Stimmung.* Bevor wir zur Erläuterung des Tones und der Technik übergehen, müssen wir noch die Stimmung erfassen, aus der diese Kunstart bei ihm hervorging. Bürger hat mehr sein wollen als ein Balladensänger. Die Shakespeareschwärmerei mußte auch ihn auf das Drama lenken. Aber erst nachdem Götz von Berlichingen erschienen war, wagt er mit dramatischen Plänen umzugehen, die ihn nun jahrelang nicht mehr ruhen ließen. Im Gefühl stolzen Selbstbewußtseins hatte er schon seine Lenore mit den Skakespearisch erhabenen Strophen kühn dem Goetheschen Drama zur Seite gesetzt, und es mag ihn nicht wenig gereizt haben, dem Dichter des Götz seine Kongenialität mit solchem Nachdruck zu beweisen. Daneben übersetzt er die Ilias. Diese Beschäftigung nährte seine episch dichterische Kraft und weckte in dem begeisterten Jüngling bald den heimlichen Wunsch, ein deutscher Homer zu werden. Klopstocks Messias muß ihn in diesem Ehrgeiz noch bestärkt haben. Schon zu Beginn des Jahres 1773 ist ihm zu Mute, als ob er ein großes, ewiges Gedicht beginnen sollte [1]). Immer lauter und umgestümer wird mit der Zeit sein Drängen nach literarischen Großtaten, — aber das Drama wie das große Nationalepos, von dem Daniel Wunderlich mit so großer Sicherheit redet, gingen über seine Kraft.

Sturm und Drang ist dies ganze gewaltige Streben, dies maßlose Wollen eines beschränkten, aber eigenartigen Talentes. — „Ach ein schöner Schimmel! Wenn ich einmal so einen hätte — und die goldene Rüstung — Das ist ein garstiger Drach — Jetzt schieß ich nach Sperlingen — Heiliger Georg, mach mich groß und stark, gib mir so eine Lanze, Rüstung und Pferd, dann laß mir die Drachen kommen!" So läßt Goethe im Götz den kleinen Georg zu seinem Schutzpatron beten. Und dieser brave Junge in Hansens, des Reitknechts, Küraß mit dem alten Schwert seines Vaters, der in

[1]) Jan. 1773 Cramer an Bürger u. B. an Klopstock 2. Apr. 73.



allzu großem Tatendrang auf die Wiese hinauszieht und mit Hecken und Dornen ficht, muß uns lebhaft an Bürger erinnern. Als ein echter Vertreter der Genieperiode charakterisiert er sich selbst am besten: „Ich wandle wieder in der Kraft Gottes ... O, daß ich jetzt zu kämpfen hätte mit Drachen, Riesen und Ungeheuern der Körper- und Geisterwelt, was wollt ich nicht mit dieser Kraft, mit diesem Gefühl der Unüberwindlichkeit tun" (9. März 1776). Dem entsprechend ist auch seine Auffassung von der Poesie. Ein gut Teil von dieser „Kraft" und diesem „Gefühl der Unüberwindlichkeit" spiegelt sich in seinen Balladen wider. Dies genialische Selbstbewußtsein ist es vor Allem, was ihn zu seiner so oft getadelten, ungebührlichen Heftigkeit verführte.

„Gott, Gott! wie lebendig!" ruft er bei der Lektüre des Götz aus (8. Juli 1773). *Lebendigkeit* war ihm das Hauptmerkmal der neuen Poesie, und auch er strebt gleich nach diesem Ideale. So schreibt er schon gelegentlich seiner „Agathe" (14. Aug. 1773): „Und wenn Bewegung da ist, was verliert man dann an dem Wohllaut". Ebenso ist ihm der Erfolg seiner Lenore Bürge dafür, daß Bewegung drinnen ist (27. Sept. 1773). Er wird immer mehr der Ansicht, in der Poesie müsse alles in Gewimmel und Aufruhr gesetzt und vor den Augen der Phantasie vorbeigejagt werden (Daniel Wunderlich 1776). Im Wilden Jäger soll es den Freunden gar um die Ohren sausen, als wenn 100 Teufel in Sturm und Wetter sie durch die Lüfte führten (29. Juni 1775). Während er in der Entführung seinem Ideale von veredelter lebendiger, darstellender Volkspoesie sehr nahe kommt, hat er dort seinen ganzen Eigensinn darauf gesetzt, alle ihm höchst mögliche, lebendige, darstellende Kraft hineinzulegen (5. Jan. 1778). Wie und wo er von Volkspoesie oder der wahren Poesie spricht, fordert er Lebendigkeit (Strodtmann 19. Aug. 1775, 19. Dez. 1776, 19. Mai 1777 usw.); eine Lebendigkeit, wie sie ihm praktisch aus Homer[1]), aus Shakespeare und Götz, theoretisch aus Herder entgegenzutreten schien. Dieser wies darauf hin, wie stark

---

[1]) Es ist hier besonders darauf aufmerksam zu machen, daß Bürger selbst mit Beziehung auf seine Balladen bis zum Daniel Wunderlich nie von Homer spricht.



und fest sich die Wilden ausdrücken, immer die Sache selbst sinnlich, klar, lebendig anschauend, den ganzen Gedanken mit dem ganzen Worte erfassend. „Sie schweigen entweder oder reden im Momente des Interesses mit einer unvorbereiteten Festigkeit, Sicherheit und Schönheit [1]), die alle Europäer allezeit haben bewundern müssen, und — müssen bleiben lassen!" Und müssen bleiben lassen! Hier mußte sich Bürger herausgefordert fühlen, wenn er nicht zu den „gelehrten Pedanten" wollte geworfen werden. Am „gutem Naturverstande" fehlt es ihm nicht, und er mag den heimlichen Entschluß gefaßt haben, es den Herderschen Wilden an Kraft des Ausdrucks gleichzutun. „Ich weiß nicht, wie die Leute mit einer so schlaffen, wackelnden Sprache sich behelfen können. Da müssen lauter Stahlfedern sein, die an Ohr und Herz schnellen, daß man's fühlt" (18. Aug. 1777).

Die höchste Bewegung und äußerste Lebendigkeit konnte sich aber erst in der wildesten Leidenschaft erreichen lassen. Daher seine Neigung zum Grausigen. Er schwelgt in den Schauerlichkeiten Shakespearischer Dramen, und als echter Stürmer und Dränger nimmt er Bezug auf Macbeth als auf ein Vorbild, wenn er von der Gräßlichkeit der Lenore spricht. Gelegentlich seiner Macbeth-Übersetzung macht er die Entdeckung, daß die Lady in Shakespeare zu kurzweg stirbt. Er läßt sie erst „ein bischen zappeln, daß einem die Haare zu Berge stehen" (2. Jan. 1778)[2]). Wir gewinnen aus seiner Theorie wie aus seiner Praxis die Überzeugung, daß er sich große Dichtung ohne wuchtige Grausigkeiten gar nicht mehr

---

[1]) Vgl. auch Breitinger, Kritische Dichtkunst 1740 II. Von der herzrührenden Schreibart S. 355f. — Er wird noch öfters heranzuziehen sein. Breitingerschen Einfluß bei Bürger erkannte schon Kestner 1769 in der erwähnten Probeschrift. Er bemerkt zu der Stelle, wo Bürger für Einführung der expressiveren alten Sprache eintritt: „Ist das nicht ganz der Gedanke, den die Züricher schon längst geäußert haben, veraltete Machtwörter in der Poesie wieder einzuführen?" (Schnorrs Archiv XII S. 72).

[2]) Sauer meint (S. LXI), Bürger habe diese Szene in seinen gedruckten Macbeth nicht aufgenommen. Dies ist nicht ganz richtig. Bürger hat in diesem Punkte wohl sein Original erweitert, wenn auch nicht in dem Umfange, als er es anfangs mochte willens gewesen sein.



vorstellen mochte. Nur in der Geniezeit konnten Lenore, Frau Schnips und Frau Magdalis ein solch ungeberdiges Betragen an den Tag legen, nur in der Geniezeit findet das Wüten des Wilden Jägers seinen Platz, aus der Geniezeit heraus ist die Pfarrerstochter zu verstehen, und nur aus Sturm und Drang erklärt sich die große Stillosigkeit und Unnatur von Lenardo und Blandine. „Jedes Ding in der Natur hat sein Maß und Ziel, und jedes Ding, welches Maß und Ziel überschreitet, ist Mißgeburt", so ruft er bei einem Schönbornschen Gedichte aus und erinnert uns dabei, besonders wenn er weiterhin von den „gewaltsamen Kontorsionen und dem schäumenden Geschrei der Raserei und Besoffenheit" spricht, das ihn mit Ekel und Grausen erfülle, lebhaft an seine eigene Dichtung. Auch hier tanzet die Begeisterung nicht mehr ihren, „obwohl kühnen, dennoch immer melodisch schwebenden Tanz, sondern mit Aufzucken und Niederstürzen und hundert krampfhaften Gestikulationen einen wahren St. Veitstanz". Glücklicherweise hat er sich in solchem Grade wie in Lenardo und Blandine nicht mehr gehen lassen.

Trefflich mit dieser Forderung der Lebendigkeit harmonierte auch jene andere der *Volksmäßigkeit*, wie Bürger sie verstand. Denn um das Volk wirklich oder tiefer affizieren zu können, mußte ein in stärksten Affekten sich bewegender Ton angeschlagen, mußten die stärksten Mittel hervorgesucht werden. Er glaubte jede Empfindung mit einem Extrazusatz von Leidenschaft und Heftigkeit versehen zu müssen, um die weniger sensiblen Nerven des Volkes in den gewünschten Zustand poetischen Mit- und Nachempfindens zu versetzen. Und er hatte keine Ahnung, wie schnurstracks er der wahren Volksballade entgegen arbeitete. Er wußte nicht, daß die Seele des Volkes so fein und zart schwingen kann, wenn man nur das „Herz dieser Volksrührung" kenne. Auch hier müssen wir wieder betonen: hätte Bürger die englischen Balladen studiert, nie und nimmer hätte er zu solchen Ansichten kommen können; aber er hatte eben nur eine unvollkommene Idee vom wirklichen Charakter dieser Volkszeugnisse. Das Mißverstehen Homers, Shakespeares und Herders und das Studium der Kirchenlieder über jüngstes Gericht, Verdammnis

und Hölle konnten aber wohl solche Früchte zeitigen. Zuletzt fehlte es ihm selbst, und das bleibt die Hauptsache, an der nötigen Feinfühligkeit und an der Sicherheit des Geschmacks. Seine Vorliebe fürs Extreme, für die Kraftausdrücke usf. war eben so sehr seine eigene, als die natürliche Konsequenz seiner Theorien. So wurde schließlich der Name der Popularität nur ein anderer, der neuen volkstümlichen Bewegung rechnungtragender Ausdruck für „Sturm und Drang". Obwohl bei Bürger Lebendigkeit und Popularität im Grunde genommen ein und dasselbe war, dürfte es sich der praktischen Anordnung zuliebe doch empfehlen, das Studium seiner Technik nach diesen zwei, von ihm selbst immer in den Vordergrund gestellten Hauptgesichtspunkten seiner Poetik zu gliedern. Es wird sich hier auch, ohne besonderen Zwang, im Wesentlichen Alles unterbringen lassen, was über seinen Balladenstil zu bemerken ist.

## a) Lebendigkeit.

### 1. Leben und Poesie. Lautmalerei.

Die Losung der Lebendigkeit ward von Herder gegeben[1]) in seinem „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" (in den schon mehrfach zitierten Blättern von deutscher Art und Kunst): „Wissen Sie also, daß je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist, desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein" oder: „Je länger ein Lied dauern soll, desto stärker, desto sinnlicher müssen diese Seelenerwecker sein, daß sie der Macht der Zeit und den Veränderungen der Jahrhunderte trotzen". So ward die anschaulichste Lebendigkeit auch Bürgers höchstes Ziel. Was aber konnte anschaulicher und lebendiger sein, als das Leben selbst. Daher das Streben, soviel als nur

---

[1]) Aber schon Breitinger (a. a. O. II S. 211f.) ereifert sich gegen die „gewohnten matten und seichten Umschreibungen", und stets und überall tritt er ein für Nachdruck der Rede, für „natürliche Kraft", für Bewegung.



immer möglich aus der Natur getreu in die Dichtung hinüberzunehmen, das Geräusch des Lebens in der Kunst wiederzugeben[1]). „Du mußt das Wilde Heer in meinem Liede ebenso reiten, jagen, rufen, die Hunde ebenso bellen, die Hörner ebenso tönen und die Peitschen ebenso knallen hören und bei allem dem Tumult ebenso angegriffen werden, als wäre es die Sache selbst“ (5. Jan. 1778). Daher die vielen Anrufe und Interjektionen, daher die Onomatopöien. So glaubte der Dichter die höchste Unmittelbarkeit poetischer Wirkung erreichen zu können. „Denn das Nachbild der Kunst muß, wenn alles ist, wie es sein soll und kann, die nämlichen Eindrücke machen, wie das Vorbild der Natur“. Naturgetreu ruft so Wilhelm mit „Holla, Holla!“ sein Liebchen herbei. Im Wilden Jäger geht es mit „Hallo, Hallo!“ zur Jagd (vgl. das Goethesche holla! ho!), unter „Hallo! Gesellen drauf und dran!“ verübt der Graf seine Missetaten, und dieser Ruf kehrt noch in fünf anderen Balladen wieder. (In Frau Schnips ist er zweimal substantivisch gebraucht). Im Neuseeländischen Schlachtlied, das mit seinem „Risch, rasch, ihr Gesellen, rischan überall“ und dem „Hallo, ihr Gesellen, empor und hervor“ an den Wilden Jäger erinnert, wird das „Hallo“ durch ein „Halloha! Halloha!“ noch überboten.

Ohne großen Lärm geht es selten ab. „Mit Sing und Sang, mit Paukenschlag und Kling und Klang“ kehren in Lenore die Heere heim, Kaiser Conrad rückt mit Reisigengetöse vor Weinsberg und aus der „Kuh“ klingt uns Schellen- und Hirtenhorngetön und Horngeschmetter entgegen usw. Klirren und Rasseln sind dem Dichter willkommene Balladenwörter: Klirrend steigt Wilhelm zu Pferde, sein Sporn klirrt, und klirrend fliegen die Kirchhofstore auf. Durch dürre

[1]) Dies empfahl auch Breitinger (a. a. O. II S. 271 f.) bei einer Anmerkung über das Wort stridere, „welches das Gezische eines glühenden Eisens, wenn es in das Wasser getauchet wird, nicht allein bedeutet, sondern in dem Tonlaut nachmachet . . . Diese Zusammensetzungen der Wörter tauget für die Poesie auf eine besondere Weise, nicht nur weil solche Schreibart erhöhet und verherrlichet, sondern auch weil dadurch der Tonlaut mächtig verstärkt wird, mehr Klang und Pomp überkömmt, und die Bilder desto mehr Nachdruck erhalten, indem sie durch den Ton nachgeahmet werden“.

Blätter rasselt der Wind; rasselnd stürzt der Troß dem Wilden Jäger nach; in der Laube von Taubenhain rasselt es, und Rosette bettet auf rasselndem Laube sich[1]). Ausdrücke wie krachen, dröhnen, brausen gesellen sich bei: „Es dröhnt' und dröhnte“ im Lied vom braven Mann, und krachend stürzen die Bogen der Brücke. Dem König in Lenardo und Blandine „kracht es ins Gehör“, dem Marschall von Holm dröhnt es durch Mark und Bein, wie ein Meer braust es dem Ritter Karl zu Ohren usw. Ein stärkstes Geräusch aber liefert der Donner. Daher donnerten die Brücken in der Lenore; in der Entführung hören wir einen „Donnerton“ und im Lied von Treue gar einen „Donnergaloppschlag“. Dort donnert der Reichsbaron durch Hof und Haus, hier erschallt vom Donner des Fluchs das Schloß, und eine Donnerstimme verkündet dem Wilden Jäger sein Urteil.

Seiner ganz besonderen Vorliebe erfreuen sich Adjektive oder Adverbien wie dumpf und laut. Mit dumpfen Geschrei wird Lenardo niedergebohrt, dumpfes Rufen und dumpfer Lärm wird in der Entführung vernommen, dumpf ruft der Feierklang der Glocke im Wilden Jäger. Vor Allem aber hat es das Wörtchen „laut“ dem Dichter angetan: Laut rief Kind und Gattin in der Lenore, lautes Zetermordio gab's in den Weibern von Weinsberg, laut erscholl das Zetergeschrei in Lenardo und Blandine. Im Lied vom braven Mann heulten Sturm und Woge laut, der Zöllner heulte noch lauter, immer lauter schnob der Wind, und laut krachten die Bogen. Mit lauter Stimme bittet St. Stephan. In der Entführung wird laut geweint und laut geflucht und laut schreit Frau Schnips. Laut rasselt der Troß im Wilden Jäger, laut klifft und klafft es, lauter stieß der Graf ins Horn, laut schlägt er an die Hüfte, laut wird er vor Gericht gefordert, laut heulend flieht er, laut angehetzt. Laut wird Rosette gescholten, laut schallt es, als ihr Vater sie schlägt, und laut soll der Junker der Pfarrerstochter am Altare schwören. Schließlich warnt auch

[1]) Der Hain tadelt schon in der Lenore (Str. 26) das „Rasseln und Prasseln“. Bürger gesteht, daß er diese Worte nur aus Not genommen (Strodtmann Nr. 117).



noch der Dichter im Lied von Treue die Männer der Treue — laut. Ähnlich bevorzugt wird das Adverb „hoch". Im Sinne von laut steht es z. B. in: „Hoch klingt das Lied vom braven Mann" und in „Nun rief er hoch im Jubelton" (St. Stephan).

Geräuschvoll wie die Bürgersche Poesie nun einmal ist, muß jedes Geräusch noch besonders durch einen Ausruf wie „horch" angekündigt werden. So in der Lenore: Und außen, horch! gings trap trap trap, Und horch! Und horch! den Pfortenring, Und horch! es brummt die Glocke noch, Horch Glockenklang! horch Totensang! oder in Lenardo und Blandine: Horch, König, da flüstert's, Horch auf, Prinzessin, da wirbelt ein Ton, Horch! Horch! da knarrte die heimliche Tür. Ähnlich im St. Stephan, Bruder Graurock und Frau Magdalis, viermal auch in der Entführung.

Parallel dem „Horch!", im Sinne der Überraschung, gebraucht er „Sieh da!" (resp. Ha sieh! Und sieh! Sieh hin! Sieh her!), das gelegentlich noch in verstärkender Gemination steht.

Fast ebenso aufdringlich wie mit diesen Mitteln ist Bürger in der *Lautmalerei.* Mit klinglingling, hurre hurre, hop hop hop, husch husch, hui und huhu! (Lenore) hat er sie in seine Balladen eingeführt. Im Wilden Jäger wurden diese Onomatopöien zum Teil aufgenommen und durch Rischrasch, Jo! doho, Horridoh und Hussasa überboten, und von da wirkten sie weiter, auch in seine Lyrik hinein. Im Juni 1775 ist „seine Meduse wieder hinterm Wilden Jäger her und hört im dunklen grauenvollen Forst sein Halloh! seines Hornes Klang, seiner Peitsche Knallen und das Gekläffe seiner losgekoppelten Hunde". Damit waren auch die Klangmalereien wieder lebendig geworden, und wie hoch sie eben in seiner Gunst standen, beweist das im selben Juni 1775 gedichtete Spinnerlied „Hurre, hurre" und das „Trallierum larum leier" des Ständchens. Schon zu Anfang des Jahres kündigte sich mit „Hopsasa" und „Trallala" im Ritter und sein Liebchen diese Manier wieder an. Im Juli dichtete er den „Spatz"; auch hier fanden die alten Onomatopöien wie „husch husch" und „huhu" ein Plätzchen. Im Januar 1776

kam das „klifft und klafft“ des Wilden Jägers als „Kliffklaff“ in ein anderes Gedicht (Hund aus der Pfennigschenke), und einige Zeit später läßt Bürger „Die schönste Prinzessin der Welt“, Blandine, mit „Juchheisa! Trallala! Huchheisa Tralla!“ zum Sange springen und zum Sprunge singen. Auch in der Entführung geht es ohne diese Klangmalereien nicht ab: „Trara! trara! durch Flur und Wald ließ Karl sein Horn nun schallen“ und mit „Hop hop!“ kommt das Vasallenheer herangesprengt. Noch in der Zeit der Vorrede zur zweiten Auflage seiner Gedichte brachte er das stärkste, was in dieser Hinsicht geleistet werden konnte, in den glücklicherweise Fragment gebliebenen Balladen „Ines von Kastro“ und „Hechelträger“: „Husch hin und her, husch huscht ein Traum“ oder „Trom- paukenklang und -petenschall“; vgl. hierzu noch Macbeth (B.s Sämtl. Werke, K. v. Reinhard 1823 IV S. 176): „Horch, es trommelt, trom-trom-trommelt“. Um die wildeste Bewegung zu versinnlichen, gebraucht er die Interjektion „Hui!“ So in der Lenore: „Und hui! war's unter ihr hinab“ oder in der Europa: „Und hui! tat er hinab den Sprung“, in Lenardo und Blandine: „Hui, sprangen die beiden vom Winkel herbei“, in der Entführung: „Hui, saß er selber auf“ oder „Hui auf, der Freiherr, hui heraus“, im Wilden Jäger: „Hui, schwinden Mann und Hütte vorn“ oder „Hui, will sie ihn beim Wirbel packen, Hui steht sein Angesicht im Nacken“, im Lied von Treue: „Hui tummle dich, Senner“, im Grafen Walter: „Hui sprang Graf Walter auf“ usw.

Schiller in seiner strengen Kritik der Bürgerschen Gedichte hatte diese Lautmalereien, „welche nur die poetische Kindheit ihres Verfassers entschuldigen“, scharf gerügt, und sie haben auch seitdem noch keinen Verteidiger gefunden. In Untreue über Alles gefiel Boie das „Eia, Popeia“ nicht, „es ist und bleibt ein Mißton, dergleichen du Dir nicht erlauben solltest“ (vgl. Strodtmann 15. Okt. und 11. Sept. 1779). Aber Bürger konnte sich nicht für die Streichung entschließen, was umsomehr zu beachten, als er sonst gern dem verständigen Rat des Freundes gehorchte.

Und doch scheint ihm der poetische Wert des Klinglingling mit der Zeit etwas zweifelhaft geworden zu sein,

wenn er in der erwähnten Vorrede schreibt, daß er seinen Ruf und Ruhm als Volksdichter schwerlich seinem Hop hop, hurre hurre, huhu usw. zu verdanken habe. Zu keiner Zeit aber sind ihm solche Onomatopöien als verwerfliche, rhetorische Kunstgriffe erschienen. Sie waren ihm nicht nur ein gelegentlich höchst brauchbares, sondern immer ein sehr ernsthaftes, mit Fleiß gesuchtes, poetisches Mittel[1]). Und nie ist sich Bürger klar darüber geworden, welch kindische Unberedtheit — trotz aller Lebhaftigkeit — hinter dieser Manier steckte (vgl. Schlegel). So konnte er es sich noch im Grafen Walter 1789 nicht versagen, das „Lullaby" des Originals in einem „Susu, lullull" oder „Susu, lullull, susu" zu parodieren.

Die Einführung dieser Lautmalereien dürfen wir vielleicht auf die unmittelbare Anregung des Götz zurückführen, auf den Refrain des Zigeunerliedes:

Wille, wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Wito hu![2])

Doch schloß sich Bürger eng an das volkstümlich Gegebene an. In dem „Klinglingling" und „hop hop hop" erinnern wir uns unserer alten Kinderreime. Aber auch sonst ist das Volkslied (noch mehr das französische Gesellschaftslied) mit der Onomatopöie vertraut[3]). Die ironisierende Romanze verwendet sie nur in beschränktem Maße und nur in der Interjektionsform wie etwa „Husch"! und „Hui"!

---

[1]) Vgl. noch Bildungen wie Schnirrschnarr (Fragment); Kliff und Klaff und Gickelgack (Prolog); Gick- und Gackgeschlecht, Papelpachen (für Papagei) und Kritikakel (Vogel Urselbst); Schlickerschlacker, trippelt, trappelt, Tripp und Trapp, Tritt und Trott (Macbeth).

[2]) Vgl. auch das Lied Liebetrauts; „Hei, ei o! Popeyo!" und Claudine, Weim. Ausg. 38, 132.

[3]) Vgl. des Knaben Wunderhorn: „Kling, kling, Glöckchen", den „Stolzen Schäfersmann" (Hopp hopp hopp entgegenritt), das Lied:

Es blies ein Jäger wohl in sein Horn,
Und alles, was er blies, das war verlor'n
Hop sa sa sa
dra ra ra ra

oder das „Tralali, tralalei, tralala" in „Rewelge". — Auch an das „tandaradei" Walters von der Vogelweide sei erinnert.

Feinere Mittel der Klangmalerei fand er in der *Assonanz*. Obwohl er sonst sich häufenden Gleichklang des Wohllauts wegen meidet, müssen solche Rücksichten doch der malenden Harmonie seiner Verse zulieb zurücktreten. So steht in Lenore in der Strophe: „Sie frug den Zug wohl auf und ab“ durch sechs Zeilen hindurch die a-Assonanz im Reim, desgleichen die i-Assonanz in der Strophe: „Sieh da, sieh da! Am Hochgericht“ und vier Zeilen hindurch die o-Assonanz in den dreimal wiederkehrenden Versen „Und hurre hurre, hop hop hop“. Vielfach verwendet er vokalischen Gleichklang auch in den späteren Balladen (Lied vom braven Mann, St. Stephan usw.). Wir heben nur zwei bedeutende Beispiele dieser höchst wirksamen Technik heraus. Um Mitternacht will Ritter Karl vor Trudchens Fenster sein (Entführung 1777), um sie zu befreien:

Als nun die Nacht Gebirg und T*a*l
Vermummt in Rabensch*a*tten,
Und Hochburgs Lampen über*a*ll
Schon ausgeflimmert h*a*tten,
Und alles tief im Schlafen w*a*r;
Doch nur das Fräulein immerd*a*r
Voll Fieberangst noch w*a*chte,
Und seinen Ritter d*a*chte:

Die sich stetig steigernde Erwartung kommt trefflich durch diese Häufung der a-Reime zum Ausdruck. Wie glücklich aber die Auslösung dieser Spannung durch die nun einsetzende o-Assonanz:

Da horch! Ein süßer Liebest*o*n
Kam leis emporgefl*o*gen
„Ho, Trudchen, ho! Da bin ich sch*o*n!
Risch auf! Dich angez*o*gen“.

Ähnlich wirkungsvoll gebraucht er dieses Mittel im Wilden Jäger, wenn er den Gegensatz zweier Situationen und Stimmungen mit verschiedenem Vokalton zu malen sucht[1]). In der dumpferen o-Assonanz schildert er den lärmenden Aufbruch der Wilden Jagd:

---

[1]) Vgl. Holzhausen a. a. O. S. 338 Anm. 1.



„Der Wild- und Rheingraf stieß ins H*o*rn;
„Hallo, hallo zu Fuß und R*o*ß!“
Sein Hengst erhob sich wiehernd v*o*rn;
Laut rasselnd stürzt ihm nach der Tr*o*ß;
Laut klifft und klafft es frei vom K*o*ppel,
Durch Korn und Dorn, durch Haid und St*o*ppel.

in der helleren a-Assonanz das friedliche Bild des Sonntagmorgens:

Vom Strahl der Sonntagsfrühe w*a*r
Des hohen Domes Kuppel bl*a*nk,
Zum Hochamt rufte dumpf und kl*a*r
Der Glocken ernster Feierkl*a*ng;
Fern tönten lieblich die Ges*ä*nge
Der andachtsvollen Christenm*e*nge.

Wie er auch innerhalb der Verse damit zu arbeiten versteht, zeigt ebenfalls schon die Lenore. So malt er den nächtlich gespenstischen Leichenzug im a-Klang:

W*a*s kl*a*ng dort für Ges*a*ng und Kl*a*ng,
W*a*s fl*a*tterten die R*a*ben?
Horch, Glockenkl*a*ng! Horch, Totens*a*ng!
„L*a*ßt uns den Leib begr*a*ben“.
Und näher zog ein Leichenzug
Der S*a*rg und Totenb*a*hre trug . . .
N*a*ch Mittern*a*cht begr*a*bt den Leib
Mit Kl*a*ng und S*a*ng und Kl*a*ge . . .
Mit Kl*a*ng und S*a*ng . . . Die B*a*hre schw*a*nd.

Man vergl. hierzu eine Strophe des Wilden Jägers, wo der a-Ton auch durch den Reim sich zieht:

Ges*a*gt, get*a*n! Der Wildgr*a*f schw*a*ng
Sich übern H*a*gen r*a*sch vor*a*n
Und hinter her, bei Kn*a*ll und Kl*a*ng,
Der Troß mit Hund und Roß und M*a*nn;
Und Hund und M*a*nn und Roß zerst*a*mpfte
Die H*a*lmen, d*a*ß der *A*cker d*a*mpfte.

Diese Hartnäckigkeit im Beharren auf einem Ton durch mehrere Verse hindurch zielte sowohl auf malerische Harmonie, als auch auf steigende Lebendigkeit oder Heftigkeit im Vortrag ab.

Den stark verwendeten *Stabreim* gebraucht Bürger nicht nur der äußeren Veranschaulichung wegen, wie in „Kam's *h*urre, *h*urre nachgerannt, *H*art *h*inter's Rappen *H*ufen“ oder in

„Die *Fl*ügel *fl*ogen[1]) klirrend auf" usw., sondern am häufigsten und hauptsächlich als Bindemittel sowohl des einzelnen Verses als der Verse untereinander. An den Konsonanten hat die Betonung einen natürlichen und festen Widerhalt. Die deklamatorische Akzentuation erhält in der Alliteration eine vorzügliche Hülfe. Das Übergreifen des Stabreims aber von einem Vers in den anderen gibt der Rede einen eigentümlich bewegten, kaskadenmäßig lebendigen Fluß. Wir brauchen aus der Unzahl der Fälle nur wenige Beispiele herauszuheben. Aus der Lenore:

Doch *k*einer war, der *K*undschaft *g*ab
Von allen, so da *k*amen . . .
Und *w*arf sich hin zur Erde
Mit *w*ütiger Gebärde . . .
Mit schwanker Gert ein *Schl*ags davor
Zersprengte *Schl*oß und Riegel . . .
Zum *Sch*ädel ohne Zopf und *Sch*opf,
Zum nackten *Sch*ädel ward sein *K*opf,
Sein *K*örper zum Gerippe . . . .

Aus dem Lied vom braven Mann:

Der Sturz von tausend *W*assern scholl;
Das *W*iesental begrub ein See;
Des Landes Heerstrom *w*uchs und schwoll;
Hoch rollten die *W*ogen entlang ihr Gleis
Und rollten ge*w*altige Felsen Eis . . .

Aus St. Stephan:

Bald *r*iß ihn vor den hohen *R*at
Die *R*achgier seiner *F*einde.
Die *f*alschen Zungen stiegen auf usw. usw.

Für diese Feinheiten der dichterischen Technik hat ihm Herder Auge und Ohr geöffnet, wenn er spricht von der Symmetrie der Worte, der Silben und sogar der Buchstaben,

---

[1]) Die billige Art der Alliteration, wo zwei Wörter gleichen Stammes sich verbinden, ist bei Klopstock beliebt. Herder hat dafür eine Vorliebe (vgl. Waag, Über Herders Übertragungen englischer Gedichte, Heidelberg 1892). Auch Bürger machte diese Mode mit. In der Lenore stehen noch: großes Leid erlitten, Was klang dort für Gesang und Klang, näher zog ein Leichenzug. Sonst sind in seinen Balladen die Beispiele nur sehr vereinzelt, während sie in seiner Lyrik häufiger vorkommen.

wovon „das Wesen, der Zweck, die ganze wundertätige Kraft" der Volkslieder mit abhängt. Er weist besonders auf die altnordische Poesie hin. „Wieviel Silbenmaße! wie genau jedes unmittelbar durch den fühlbaren Takt des Ohres bestimmt! ähnliche Anfangssilben mitten in den Versen symmetrisch aufgezählt, gleichsam Losungen zum Schlage des Takts, Anschläge zum Tritt, zum Gange des Kriegsheers. Ähnliche Anfangsbuchstaben zum Anstoß, zum Schallen des Bardengesangs in die Schilde. Disticha und Verse sind entsprechend; Vokale gleich; Silben konson; — wahrhaftig eine Rhythmik des Verses, so künstlich, so schnell, so genau, daß es uns Büchergelehrten schwer wird, sie nur mit den Augen aufzufinden". Diese Herdersche Lehre von der Rhythmik hat sich Bürger zur Richtschnur gesetzt. Auch die Aufmerksamkeit Voß', der in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst „manches güldene Sprüchlein" fand, ward besonders auf diesen Punkt hingelenkt: „Die Strophe ist ein Maß und, wie Herder sagt, ein Tanz von Tönen ... Hast Du in dem Period Rundung genug? Hast Du die Wortfüße sorgsam aneinandergereiht? Hast Du auf die Vokale gesehen?" (17. Okt. 1773 an Brückner)[1]. Doch ist zu bemerken, daß bei Bürger schon vor Herder in des Armen Suschens Traum der der Ramlerschen Schule entstammende Begriff des Wohlklangs, der sich auf Mannigfaltigkeit der Vokale und Diphthonge stützt, eine starke Einschränkung erleidet. Hier schon fällt uns die Ökonomie im Reim und seinen Vokalen, wie überhaupt im ganzen Wortapparat, auf[2].

---

[1]) Wie auch Goethe Konsonanten und Vokale wohl im Auge behielt, zeigt u. a. das Zigeunerlied im Götz:

Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee,
Im wilden Wald, in der Winternacht,
Ich hörte der Wölfe Hungergeheul,
Ich hörte der Eulen Geschrei usw.

[2]) Unter 16 Reimpaaren stehen 4 in a-, 3 in ei- und 6 in i-Assonanz und darunter wieder 2 and-Reime (zweimal das Wort Perlenband), 2 eis-Reime (2mal das Wort Reis) und 4 in-Reime (je 3mal Rosmarin und hin, 2mal das Wort schien). — Vgl. auch Schön Suschen: Hier zählen wir unter 24 Reimpaaren 8 in a-, 6 in ei-, 5 in i- und 4 in e-Assonanz; darin wieder 3 eit-Reime (3mal das

## 2. Die syntaktischen Mittel der Verlebendigung.

Der Ausdruck der Bürgerschen Balladen ist durchweg affektisch. Es ist daher natürlich, daß auch seine Syntax ein eigentümliches Gepräge erhalten hat. So gebraucht er in verschwenderischer Fülle die Interjektionen, die schon in der ironisierenden Romanze eine große Rolle spielen und auch bei Klopstock häufig sind, dann aber in den Bardengedichten und in der Sturm- und Drangpoesie besonders beliebt wurden. Traurige Affekte haben für ihn die besten Wirkungen; sie können in ihrer größten Stärke geschildert werden, und dann reißen sie uns durch ihre Heftigkeit selbst mit fort[1]). Am häufigsten unter diesen Ausbrüchen des Affektes sind: Ach! oh! o weh! und o in Verbindung mit einem Substantiv (o Mutter!). In der Lenore stehen 19 dieser Interjektionen, in Lenardo und Blandine 34, in der Entführung 14, im Bruder Graurock 20 (gegenüber 2 alas! 1 ah und 8 o des Originals). Zeichnet sich schon Lenore keineswegs durch Sparsamkeit aus, so geht die „Entführung" darin am weitesten. Da wimmelt es von Interjektionen wie: Ha! Ho! Wohlauf! Wohlan! Fort! Fort! Mord! Bei Gott!, von verkürzten Sätzen wie: Sieh da! Gertrudchens Zofe! — So stolz von Ehrenstamme! — der Ritter hinten, Trudchen vorn. — Hervor vom Hinterhalt, hop hop! sein Heer Vasallen. — Vor Zorn der Freiherr heiß und rot usw.[2]). Bei der außerordentlichen Lebendigkeit der Bürgerschen Ballade konnte periodischer Satzbau nicht wohl bestehen. Jeder Gedanke hatte seine besondere Wichtigkeit, die keine Subordination unter einen Hauptgedanken duldete. Bürger arbeitet vorzüglich mit Hauptsätzen und gibt dadurch dem Ausdruck eine lapidare Wucht: „Hilf, Gott, hilf! Sieh uns gnädig an! Kind, bet' ein Vater-

Wort Zeit, 2mal Sittsamkeit) und 2 ein-Reime. In den 3 am-Reimen steht „kam" 5mal und 2mal der Reim „See: weh".

[1]) Lehrbuch der Ästhetik I S. 349.

[2]) Vgl. auch Lenore: Und horch! und horch! den Pfortenring, Ganz lose leise klinglingling! — Ach, Wilhelm, erst herein geschwind. — Still Klang und Sang! usw.; oder Wilden Jäger: Hallo, hallo zu Fuß und Roß! — Was Glockenklang? Was Chorgeplärr? — Ha! wohl gesprochen, linker Mann! — Verderben hin, Verderben her! usw. usw.



unser! Was Gott tut, das ist wohlgetan. Gott, Gott erbarmt sich unser! . . . Wir satteln nur um Mitternacht. Weit ritt ich her von Böhmen". In der Strophe „Rapp! Rapp! Mich dünkt der Hahn schon ruft" ist jeder Vers syntaktisch selbständig. Ein Gedanke nach dem anderen wird wie in atemloser Hast ausgestoßen, ohne Absicht irgend welchen Zusammenhangs. Noch elementarer ist die Wirkung, wenn gar zwei Hauptsätze in einen Vers sich drängen: „Der Rappe scharrt, es klirrt der Sporn" (Lenore), oder: „Er stößt ins Horn, es tönt nicht mehr; — Das Grausen weht, das Wetter saust. — Sie spannt sich auf, sie krallt sich zu" (Wilde Jäger). In den kräftigsten Stücken oder Partien finden sich Relativsätze oder konjunktionale Verbindungen kaum. Wo sie aber vorkommen, tritt meist Ellipsis ein. Lenore: „Nicht einer so da kamen" (Strodtmann 12. Sept. 1773), „Der weiß, er hilft den Kindern"; Entführung: „Gotteslohn! kann ich's Dir nicht bezahlen" usw. Am meisten werden die Relativsätze betroffen. Vgl. „Soll haben, fromm und klug gewiegt, viel Weiberchen" (W. v. Weinsberg) und alle die zahlreichen Fälle, wo die Adjektive zwischen Kommata den Substantiven nachgestellt sind (s. S. 77 Anm. 1). Aber auch der Hauptsatz kann bis auf ein Wort zusammenschrumpfen: „Wie, wenn der falsche Mann" für: 'Wie dächtest du'; „Ich bringe dich, zur Wette" für: 'Ich setze es zur Wette, daß ich' usw.; ähnlich in den ohne syntaktischen Zusammenhang stehenden Formeln (s. u.). Starke Ellipsis zeigt in Lenore auch der Vergleich: „nachgeprasselt, wie Wirbelwind am Haselbusch durch dürre Blätter rasselt". Im Lied vom braven Mann ist: „Wie wenn der Wolf die Herde scheucht" aufzulösen in: 'Wie die Herde, wenn der Wolf sie scheucht' usw. Solche Lizenzen und „Rostflecken", die so recht eigentlich zum Stil des Sturm- und Drang-Dramas gehören, glaubte Bürger in der Ballade sich gestatten zu dürfen, wenn es sich um Erreichung „höherer Zwecke" handelte. Sehr häufig und mit Nachdruck verwendet sind zusammengezogene Sätze mit dem koordinierenden „und":

Jetzt in der Kammer zagt die Braut,
Und zuckt vor Herzenswehen,
Und ächzet tief und weinet laut,
Und wünschet zu vergehen (Entführung).

Doch auch dies „und“ kann wegfallen: „Hoch bäumte sich, Wild schnob der Rapp“ usw. Mit Glück gebraucht er den Satzanfang mit „und“, der, ohne logische Berechtigung, sich ausnimmt wie ein neues Atemholen in der unaufhaltsam sich drängenden Erzählung (vgl. auch S. 70 dieser Abhandlung).

Ein anderes, geläufigeres Mittel lebendiger Ausdrucksweise ist die nachdrucksvolle Voranstellung des Adverbs oder der adverbialen Bestimmung. Sie ist schon in der Lenore durchaus üblich: „Und klirrend stieg ein Reiter ab, Weit ritt ich her von Böhmen“ usw., wird aber später noch häufiger, so im Lied vom braven Mann: „Hoch rollten die Wogen, Laut heulten Sturm und Wog, Hoch hielt der Graf, Vergebens durchheulte“ usw., weiter im Wilden Jäger: „Fern tönten lieblich die Gesänge, Lichthehr erschien“ usw. usw. Gern treten diese Adverbien in den Strophenanfang, wo ihnen womöglich noch mehr Wichtigkeit zukommt; vgl. Lenore, Lied vom braven Mann, Wilden Jäger. In den übrigen Balladen Bürgers, die Entführung ausgenommen, ist dieser Gebrauch weniger hervortretend.

Eine hervorragende Rolle spielen ferner in der Bürgerschen Ballade

### 3. Die rhetorischen Mittel.

*Die Frage.* Sie will entweder Überraschung oder Verwunderung ausdrücken:

Was klang dort für Gesang und Klang?
Was flatterten die Raben? (Lenore),
Horch, Liebchen, Horch? — Was rührte sich? (Entf.),
Gebt Achtung! Was geschieht? (W. v. Wbg.);

oder mit besonderem Nachdruck auf etwas hinzuweisen:

Was hielt des Grafen Hand empor? (Br. Mann),
Wer waren Reiter links und rechts? (W. Jäger).

Noch in anderer Weise mußte die Frage mithelfen, den nachdrücklichen, oft feurigen und enthusiastischen Ton zu bestimmen oder zu erhöhen[1]). So z. B. indem er seinen eigenen Gesang apostrophiert:

[1]) Ästh. I 264 f.



Wann klingst du, Lied vom braven Mann? —
Wann nennst du ihn, mein schönster Sang?

Nach Bürger ist weiter das Fragen ein gutes Mittel, die ästhetische Unleugbarkeit darzustellen, und er meint, die Zuversicht, mit der man sich auf das Urteil des Lesers beruft, muß der Rede ein überaus großes Gewicht beilegen (vgl. Breitinger a. a. O. II S. 394 f.).

Wer ist der Brave? Ist's der Graf? —
Wer ist, wer ist der brave Mann?

Die Frage entsteht aus der Fülle der Überzeugung, die keinen Widerspruch fürchtet. Sie ist die kräftigste Bejahung:

Doch tat er's wohl um Goldes Klang? —
Sag an, war das nicht brav gemeint?

Schlimme Ahnungen, Angst und Verzweiflung oder sonstige Aufgeregtheit läßt er auf diese Weise meist effektvoll zum Ausbruch kommen:

Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst Du säumen? (Lenore),

Mein Busen! Was ahndet wohl dir? (Len. u. Bl.),

Was hab' ich getan? (Pfarrerstochter),

Was hab' ich, bist Du erst verzehret? (Kuh) usw.

Bürger kennt genau die stürmende Wirkung, die eine Häufung der Fragen auf das Gemüt tut:

O Henne, wer hat dich heruntergezerrt?
Wer hat so vermessen hier ein dich gesperrt?
Wer? (Lied von Treue),

Wo seid ihr Augen blau und klar?
Ihr Wangen rosenrot?
Ihr Lippen, süß wie Nelkenduft? (Br. Graurock).

Wie bewußt er nach dieser wirksamen Redefigur strebte, wird recht deutlich durch den Vergleich seiner Bearbeitungen englischer Balladen mit den betreffenden Originalen. So entsprechen die eben angeführten Verse des „Bruder Graurock" folgenden englischen:

His cheek was redder than the rose,
The comliest youth was he! [1])

---

[1]) Vgl. auch Graf Walter:

| | |
|---|---|
| O Graf, was ist für Lieb und Treu | Shee says, I had rather have one kisse, |
| All, all dein rotes Gold? | Child Waters of thy mouth. |

So bricht er ferner in der zweiten Strophe die Konstruktion der indirekten Frage ab und geht zur direkten über: „Weilt nicht mein Herzgeliebter hier In Klostereinsamkeit?“ Die ruhigere, mehr epische Erzählung des Originals wird zur dramatischen Lebendigkeit gesteigert:

| | |
|---|---|
| Siehst dort in Immergrün verhüllt,<br>Das Zellenfenster nicht? — | Within these holy cloysters long<br>He languisht, and he dyed. — |
| Kennst du den Bruder Graurock nicht?<br>Dein Liebster, ach! bin ich. — | For see beneath this gown of gray<br>Thy owne true-love appears. — |
| Feins Liebchen, hast Du wahr bekannt? | Might I still hope to win they love,<br>No longer would I stay. |

Noch weiter geht er hierin in „Frau Schnips“. Wie konnte auch ihre Empörung über den ihr im Himmel zuteil gewordenen Empfang kräftiger zum Ausdruck gebracht werden:

Was? schrie Frau Schnips ihm laut ins Ohr,
Fickfacker? Ich zum Teufel? —
So einer? Schrie Frau Schnips, ei schaut!
Was bin ich denn für eine?

Wie sollte andererseits Salomo sein Staunen und seine Entrüstung über die Unverschämtheit der Schnips überzeugender zu erkennen geben:

Was, Seiner Majestät also — — —
So — — — hundsföttsch anzukommen?

*Der Kontrast.* So wie die Frage, befördert und unterstützt auch der Kontrast die ästhetische Kraft. Denn indem der Satz von einem Gegenteil zum anderen überspringt, muß auch beim Hörer oder Leser eine gewisse Raschheit der Auffassung sich einstellen. Körper und Seele werden in größere Tätigkeit gesetzt [1]). Auch hier war Bürger stets bewußt darauf aus, solche Gegensätze herauszuarbeiten. Dies zeigt sich deutlich in mannigfachen Veränderungen, die er bei der ersten Sammlung an seinen Gedichten vornahm. Oft waren dem Sinne nach Gegensätze schon vorhanden, dann strebt er danach, sie in je einem Worte zuzuspitzen. Extrem wird gegen Extrem gesetzt. Die Deklamation erhält dadurch stäker her-

[1]) Ästh. I S. 297.



vortretende Momente, und der Vortrag wird lebendiger. In diesem Sinne stehen Änderungen wie:

Selbst arm bis auf den letzten Deut,
Dünkt er sich krösusreich.
statt: Und wenn er keinen Kreuzer hat,
Dünkt er sich krösusreich. (Lust am Liebchen). —

Welche Dich vom Zwang entbunden,
Zu der Freiheit wird erhöhn.
statt: Dich vom Irdischen entbunden,
Zu den Engeln wird erhöhn. (An Agathe).

Ganz neu aber arbeitet er Gegensätze ein, wie im Danklied: „Vernichtet Welten, Welten schafft" statt „Sich Welten wie sie will, erschafft" oder: „Sich senken und erheben kann" statt „Sich leichten Schwungs erheben kann". Schon in der Lenore ist dies Streben deutlich, wenn er „Bewegten ihren harten Sinn" in „Erweichten ihren harten Sinn" umändert oder in Str. 27 sich zuerst noch nicht klar ist, ob er setzen soll: „Wie flog was unten Mond beschien... Wie flogen oben überhin" (Strodtmann Nr. 111) statt: „Wie flog was rund der Mond beschien". Noch mehrmals stehen in der Lenore diese Gegensätze:

Schläfst, Liebchen, oder wachst Du?...
Und weinest oder lachst Du? —
Geheul! Geheul aus hoher Luft
Gewinsel kam aus tiefer Gruft usw.

In fast allen Balladen wiederholt sich diese rhetorisch-dialektische Kontrastierung:

Gott schuf ja aus Erden den Ritter und Knecht.
Ein hoher Sinn adelt auch niedres Geschlecht. (Len. u. Bl.),

Es wird mir hier zu eng im Schloß,
Ich will und muß ins Weite. (Entführung),

O mach es nun gut, was du übel gemacht —
Bist du es, der mich in Schande gebracht.
So bring mich auch wieder zu Ehren. (Pfarrerstochter),

ebenso in dem lyrischen Gedicht Schön Suschen:

Ich kam und ging, ich ging und kam,
Wie Ebb und Flut zur See.
Ganz wohl mir tat es, wann ich kam,
Doch, wann ich ging, nicht weh usw.

Ganz auf Gegensätzen aufgebaut ist der „Wilde Jäger“, dessen Handlung auf der Aktion des rechten und linken, des guten und bösen Ritters beruht. Im Einzelnen vgl. noch: Das verfolgte Wild und die zahme Herde, der wilde Schwarm und der sanfte Kläusner, oder Verse wie:

Bei Tag tief durch der Erde Klüfte,
Um Mitternacht hoch durch die Lüfte.

Welchen Spaß Bürger daran haben konnte!

Doch diesmal spielt die Lügenbrut
Ihr Stückchen ehrlich und auch gut. (Raubgraf),

Einstmals der Kaiser Conrad war
Dem guten Städtchen böse. (Weiber von Weinsberg),

Ihr Weisen hoch- und tiefgelahrt. (Schön Suschen),

Sie zechten Eimershumpen leer,
Und voll sich bis zur Krause. (Hechelträger).

*Steigerung.* Sehr wirksam im Sinne der Verlebendigung erweist sich die Steigerung, die auf Grund des ihr innewohnenden Prinzips ganz besonders geeignet ist, den poetischen Ausdruck zu verstärken. So veränderte er in „Des armen Suschens Traum“ die ursprüngliche Lesart: „Ich suchte wohl mit Angst und Schweiß“ in „Ich sucht und sucht in Angst und Schweiß“ und erzielt auf dem Wege der Wiederholung des Verbs eine Intensivierung der Tätigkeit, die es ausdrückt. Dies wiederholt sich noch öfter:

Sie frug den Zug wohl auf und ab,
Und frug . . . (Lenore),
Es dröhnt' und dröhnte dumpf heran. (Br. Mann).

Vor Allem sei auf eine Stelle der Pfarrerstochter verwiesen:

Er hieb sie mit knotigen Riemen,
Er hieb, das schallte so schrecklich und laut!
Er hieb ihr die samtene Lilienhaut usw.

Daneben gebraucht er mit größtem Glück die grammatische Komparation:

Und immer weiter hop hop hop! —
Und weiter, weiter hop hop hop! (Lenore),
Und immer höher schwoll die Flut,
Und immer lauter schnob der Wind,
Und immer tiefer sank der Mut. (Br. Mann),

Und lauter stieß der Graf ins Horn,
Und rascher flogs zu Fuß und Roß. —
Drauf wird es düster um ihn her,
Und immer düstrer wie ein Grab. (W. Jäger) usw.

*Wiederholung.* Aber es standen ihm noch andere Mittel zu Gebote, so die Gemination. Durch diese Wiederholung geht die „Ruhe oder doch die gemäßigte Leidenschaft in eine ungehörige Unruhe, in eine fast ungestüme Heftigkeit über", tadelt der Dichter später in seiner „Rechenschaft" eine verworfene Lesart der „Nachtfeier". Da er aber diese Unruhe suchte, diese ungestüme Heftigkeit seinen Balladen mitzuteilen stets bestrebt war, mußten ihm solche Wiederholungen jederzeit willkommen sein. Und daß er schon in der Lenore ihre Bedeutung und Wirkung erkannte, beweist die Zahl (30), in welcher sie hier gleich auftreten. Er arbeitet sie mit Bewußtsein heraus. So ist ihm in Str. 6 „Und er erbarmt sich unser", wie er Boie gegenüber bemerkt (Strodtmann Nr. 109), zu schleppend; er setzt dafür „Gott, Gott erbarmt sich unser". In Str. 11 ändert er „Bei Wilhelm nur ist Seligkeit" um in „Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit". Welche ängstliche, zum Ende drängende, unaufhaltsame Raschheit in dieser Technik liegen konnte, zeigt die Strophe: „Rapp, Rapp! Mich dünkt, der Hahn schon ruft". Nach der Lenore finden sich diese Wiederholungen am häufigsten (mehr als 20 mal) in der Entführung.

Versverbindung. Die rhetorische Lebhaftigkeit, welche die ganze Bürgersche Technik beherrscht, kommt ferner zum Ausdruck in der Art der Versverknüpfung, wonach ein Vers mit irgend einem bedeutenden Worte auf den vorhergehenden zurückgreift. Dies ist in der Lenore schon durchaus ausgeprägt. Das Verb mit Bezug auf dasselbe Subjekt wird wiederholt:

Sie frug den Zug wohl auf und ab
Und frug nach allen Namen,

oder es tritt ein anderes Subjekt dazu:

Komm, Küster, hier! komm mit dem Chor ....
Komm, Pfaff, und sprich den Segen.

Das Subjekt oder irgend ein anderes Satzglied wird wiederholt, in derselben oder häufig auch in erweiterter Form:

> Das lindert mir kein Sakrament,
> Kein Sakrament mag leben —
> Zum Schädel ohne Zopf und Schopf,
> Zum nackten Schädel ward sein Kopf.

Recht geschickt und mannigfaltig, durch Heranziehung der verschiedensten Satzglieder, weiß er so seine Verse zu ketten und ihnen auf diese Weise eine vorzügliche Wirkung zu verschaffen, so vor Allem später im Lied vom braven Mann, in der Entführung, im Wilden Jäger und in der Pfarrerstochter. Am Wirkungsvollsten stehen die wiederholten Worte im Versanfang, — und da sind sie bei Bürger meist auch zu suchen — wo ihnen mehr Nachdruck und dem Vortrag mehr Lebendigkeit verliehen wird. Nirgend mehr als gerade hierin gibt sich zu erkennen, wie sehr seine Poesie auf Deklamation zugeschnitten ist. Seine sämtlichen Balladen stehen nur halb auf dem Papier, „die andere Hälfte muß der Rhapsodist durch Deklamation hinzufügen".

Ganz zur ermüdenden Manier aber wird diese Versverbindung in Lenardo und Blandine. Die Wiederholungen werden zur Eselsbrücke und wirken unnatürlich in ihrem Verweilen auf Nebensächlichem und ihrem ewigen Betonen des Gleichgültigen, Unbedeutenden:

> Da bot die Prinzessin ein Äpfelchen rar,
> Ein Äpfelchen, rosicht und gülden und rund. —
> Horch auf, Prinzessin! Da wirbelt ein Ton,
> Da wirbelt die Schwalbe das Morgenlied schon. —
> So weint der König, so reut ihn zu spat,
> Schwer reut ihn die Himmel anschreiende Tat usw.

Das rüstige Fortschreiten der Handlung wird auf diese Art Schritt für Schritt verhindert, und dem Dichter ist es nicht gelungen, etwas von dem Eigensinn der Leidenschaft (wie z. B. in der Lenore) hineinzubringen. Zu ganz anderer Energie brachte er es früher schon in „Des armen Suschens Traum", wo er das schwermütig Träumerische:

> Fast schwür ich, daß ich hell gewacht,
> So hell erblickt ich ihn . . . .
> Das ich zum Kränzchen pflanzen tät,
> Und pflegen tät mit Fleiß . . . .

Erfüllt ist längst das Nachtgesicht,
Ach längst erfüllt genau . . .

oder in Schön Suschen, wo er das Nachdenkliche:

Da fühlt' ich ganz an Seel und Leib
Und fühlte nichts als sie . . .
Sah nirgends blühen Blum und Laub,
Nur Suschen blühte mir . . .
Ich sah wie in die Sonn hinein,
Und sah mein Auge blind . . .
Ich selber sann oft Nacht und Tag
Und wieder Tag und Nacht usw.

trefflich durch solche Wiederholungen zu geben weiß. Versucht er dagegen in „Lenardo und Blandine“ den Zustand der Unentschlossenheit bei Lenardo zu malen, so erdrückt und erstickt er durch unmäßigen Aufwand jede Natürlichkeit:

Das dauchte dem Diener so wohl und so bang,
So bang und so wohl! er zweifelte lang,
Viel zweifelt er her, viel zweifelt er hin . . . .

Wurde bisher das wiederholte Wort auch in seiner grammatischen Funktion, die es im vorangehenden Vers hatte, übernommen, so emanzipierte er sich nunmehr von dieser natürlichen Fessel. Dadurch wird die Versverknüpfung meist rein äußerlich und stützt sich nur auf den äußern Gleichklang, und dadurch wird diese Technik erst recht zur kalten, gekünstelten, ja kindischen Manier:

Den Baum, der den Apfel der Liebe dir trug.
Dein harret was Liebes, nun weißt du genug. —
Hier flimmert ein Lämpchen, es zog ihn entlang,
Beim Schimmer des Lämpchens, den heimlichen Gang. —
In Schlummer gehüllt war jedes Gesicht,
Doch ach! Das Verräteraug' schlummerte nicht. —
Die Halle war wenigen Augen bekannt,
Doch, wer der Halle war kundig, der fand . . .

So sehr er sich auch Mühe gibt, er vermag uns — trotz der Wortarmut — von der Leidenschaft der „Königin aller Balladen“ nicht zu überzeugen.

Was an volkstümlich lebendiger Poesie in seiner Seele auftönte, hatte Bürger zum größten Teil dem Kirchenlied zu verdanken. Hier hat er sich eingelebt in den Ton rhetorischer

Eindringlichkeit und Aufdringlichkeit, und hier finden wir auch seine Technik bis zu einem gewissen Grade vorgebildet. Interjektionen spielen hier eine große Rolle. Sehen wir daraufhin nur eines seiner Lieblingslieder an:

O Ewigkeit, Du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt [1]),
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit . . .
Ach Gott, wie bist du so gerecht.

Man gebe auch auf die Wiederholungen acht:

O Ewigkeit! Du machst mir bang:
O Ewig, ewig ist zu lang,

und auf die Versverknüpfungen, wie wir sie bei Bürger hervorgehoben:

So manches Jahr als an der Zahl,
Hie Menschen sich ernähren,
Als manchen Stern der Himmel hegt,
Als manches Laub die Erde trägt usw.

Man nehme ein anderes Gedicht desselben Dichters (Joh. Rist), das Lied „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“, welches im Lenorenmetrum abgefaßt ist, und vergleiche mit Lenore:

| | |
|---|---|
| Komm, schönster in mein Herz hinein, | Komm, Küster, hier! Komm mit dem Chor, |
| Komm, eilend, laß die Krippen sein, | Und gurgle mir das Brautlied vor! |
| Komm, komm, ich will beizeiten | Komm, Pfaff, und sprich den Segen, |
| Dein Lager dir bereiten. | Eh' wir zu Bett uns legen. |

Noch leidenschaftlicher und diesen Gesangbuchversen ähnlicher ist der Ton in der Strophe:

Rapp! Rapp! Mich dünkt der Hahn schon ruft.
Bald wird der Sand verrinnen.
Rapp! Rapp! Ich wittre Morgenluft,
Rapp! Tummle dich von hinnen! —

Man braucht im Gesangbuch nicht lange zu suchen, um Verse zu finden, wie die folgenden:

Drum, Dank, ach Gott! Drum dank ich dir,
Ach danket, danket Gott mit mir,
Gebt unserm Gott die Ehre.

[1]) Vgl. zu diesem Bilde noch: „Mag doch der Schmerz Durch eure Busen fahren, wie ein Schwert“ (Prolog zu Sprickmanns „Eulalia“) oder: „so durchbohrt das Herz mir wie ein Schwert“ (Heloise und Abelard).

Welche Bedeutung auch die Frage hatte, mag eine Strophe aus dem Gerhardschen „Du bist ein Mensch, das weißt du wohl“, illustrieren:

Durch wessen Kunst steht dein Gebein
In ordentlicher Fülle?
Wer gab den Augen Licht und Schein,
Dem Leibe Haut und Hülle?
Wer zog die Adern hier und dort,
Ein jed an ihre Stell und Ort?
Wer setzte hin und wieder
So viel und schöne Glieder?

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Rhetorik der Bürgerschen Poesie ganz wesentlich durch den Stil des Kirchenliedes beeinflußt ist, mit dem er von Kind auf bis zu seinem Tode in engster Beziehung stand.

Es ist klar, einzelne Seiten seiner Technik waren auch bei anderen Dichtern vor ihm ausgebildet. So gehören bei Klopstock die Wiederholungen, die Frage und, wie schon erwähnt, die Interjektionen zu seinem besonderen Stil. Aber wie anders als bei Bürger stehen und wirken sie hier. An stilistischen Einfluß bei so verschiedenem Ton darf kaum gedacht werden.

Auf die Wiederholungen ist Bürger von Herder durch die beigegeben Proben nachdrücklich aufmerksam gemacht worden. Man erinnere sich an das Liedchen aus Shakespeare:

Come away, come away, death . . .
Fly away, fly away, breath . . . .
Not a Flow'r, not a Flow'r sweet . . .
Not a Friend, not a Friend greet usw.

Auch „Wilhelms Geist“ mußte sich ihm in diesem Sinne aufdrängen, dank der manierierten Übersetzung Herders. Waag machte (S. 12) besonders darauf aufmerksam und bringt zahlreiche Belege dafür, daß Herder die Anwendung dieser Mittel vermehrt hat, ebenfalls um den leidenschaftlichen, wirkungsvollen Ausdruck noch mehr zu steigern. Hierin ist er nicht weniger als 8mal über sein englisches Original hinausgegangen:

1. Und drückt am Schloß und kehrt am Schloß . . .
2. Hör, süßes Hannchen, höre mich,
   Hör und willfahre mir.



3. Ausstreckt sie ihre Lilienhand,
   Streckt bebend sie ihm zu.
4. Und geh, und geh zur Ruh.
5. Und ging dem Geiste nach,
   Die ganze lange Winternacht
   Ging sie dem Geiste nach.
6. So gib, o gib ihn mir.
7. Der Geist und mehr, mehr sprach er nicht.
8. Und sie, sie stand allein [1]).

Wir hätten die einzelnen Momente der Bürgerschen Technik, wie sie sich innerhalb des Verses und der Strophe darbieten, und soweit sie der Verlebendigung dienen, erschöpft. Es bliebe noch übrig eine Betrachtung über

### 4. Die verlebendigenden Mittel der Komposition.

*Die refrainartige Wiederholung* [2]). Sie kann einzelne Verse und ganze Strophen umfassen. Daß sie aber im Sinne größerer Lebendigkeit gebraucht ist, erklärt Bürger selbst: „Die Verzweiflung und jeder hohe Affekt ist arm an Ausdrücken und wiederholt ein und dasselbe öfter“. So stehen in Lenore: „O Mutter, Mutter, hin ist hin!“ zweimal und je zweimal die Verse: „Bei Gott ist kein Erbarmen, O weh, o weh, mir Armen!“ und „Lisch aus mein Licht auf ewig aus! Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!“ [3]). Zweimal fordert der Geist sein Liebchen auf: „Komm, schürze, spring und schwinge dich!“, und dreimal kommt er auf das Hochzeitsbett zurück, wohin er Lenore bringen will. Dreimal kehren die Worte des Gesprächs: „Graut Liebchen auch?“ und dreimal die Verse: „Und hurre, hurre, hop hop hop!“ usw.; denn auch der Dichter hat damit in der Malung des Ritts das Äußerste gesagt und kann sich hierin nur wiederholen. Von nun an blieb dieses periodische Wiederkehren einzelner bemerkenswerter Verse ein wichtiger

---

[1]) Herder hat sich übrigens bei der späteren Überarbeitung für die “Volkslieder“ an 5 Stellen (2, 5, 6, 7, 8) wieder korrigiert.

[2]) Schon am 2. Aug. 1772 macht Bürger die Entdeckung, daß diese Wiederholung bei ihm gute Wirkung habe.

[3]) Auch im „Guten Tag“ (s. Jacobi a. a. O.) wiederholt sich die Verlassene in ihrem Schmerz in dem Refrain: „Drum laßt mich weinen, ihr Küsten des Meeres“.

Bestandteil seiner Technik und wurde wie Alles bei ihm zur Manier. In Schön Suschen weiß er zwar reizvoll noch diese Art Refrain zu verwenden und ihn auf natürliche Weise trefflich aus dem Stoff heraus zu motivieren. Wie es ihm hier und vorher in der Lenore gelang, gelang es ihm nicht mehr, nicht einmal im Wilden Jäger, wo von vorn herein die Absichtlichkeit zu stark sich aufdrängt. Die hohe Begeisterung von Sturm und Drang hat ihn nie wieder so ganz wie in der Lenore erfüllt, die Begeisterung ward immer mehr eine gekünstelte, eine forcierte, ja verzweifelte. Sie wird immer mehr zum Schematismus der äußeren Form, mit Lenore als Muster. Und indem er so nach den Gesetzen leidenschaftlicher Poesie arbeitet und sich abarbeitet, glaubte er die Leidenschaft ersetzen zu können, die ihm selbst abging.

Zu schönster Rhetorik dagegen bringt er es im Lied vom braven Mann mit Hülfe dieser Mittel. Die Bewegung und die Leidenschaft dieser Ballade liegt in der Lebhaftigkeit, womit er die sich abspielenden Vorgänge begleitet. Es sind auch hier nicht die beteiligten Personen, die sich in ihren Reden wiederholen, es ist Bürger selbst. Ganz ungehörig aber ist die Teilnahme und Aufregung in Lenardo und Blandine. Da der Stoff an und für sich nicht genug natürliche Bewegtheit abgeben mochte, kommt statt dessen der Dichter immer mehr in jenen „hohen Affekt“ und jene „Verzweifelung“, wo die Sprache arm an Ausdrücken wird. Nur in der Wahnsinnsszene, soweit man mit dieser selbst sich aussöhnen will, erhält seine Manier wieder einige Berechtigung, wenn man nicht umgekehrt sagen will: nicht Blandine, sondern seine Manier ist toll geworden. Es fehlt nicht an den müßigsten Wiederholungen. So wenn mit Str. 74: „O Jammer! Nun gleichest du Wasser und Wind“ auf Str. 40: „Wie Wasser und Wind ist mein liebender Sinn“ zurückgegriffen wird, oder wenn der Alte in Str. 79: „Dein Blut mir's entgelte! das trinke Burgund!“ usw. seine Worte aus Str. 26 wiederholt. Das einzig Bemerkenswerte ist nur, daß diese refrainartige Wiederholung einmal im Sinne teuflisch grausamer Ironie verwendet ist. So wenn der „spanische Molch“ dem armen Lenardo das Herz aus der Brust haut:

Weis her mir dein Herzchen! Ach! pochst ja so sehr!
Hast lieb gehabt, Herzchen? Hab's morgen Nacht mehr. —
Da hab ich dich, Herzchen! Ach pochst ja so sehr!
Hab lieb nun, du Herzchen, hab's morgen Nacht mehr!

und eben darin auf das Liebesgespräch zwischen Blandine und dem Opfer anspielt. Speziell bei diesem Gebrauch der periodischen Wiederholung könnte man an Einfluß der englischen Reliques denken, an die schottische Ballade „The Jew's daughter". Die Judentochter ruft den spielenden Knaben zu sich. Er antwortet:

I winnae cum in, I cannae cum in
Without my play-feres nine.

Mit einem Apfel gewinnt sie ihn aber und schlachtet ihn „like a swine":

And laughing said, Gae nou and play
With zour sweit play-feres nine.

Obwohl wir für den Dichter, wie früher dargelegt, vor 1777 Bekanntschaft mit einigen altenglischen Balladen annehmen, ist doch in diesem Falle eine solche Vermutung entschieden zurückzuweisen. Er steckt hier schon so tief in seiner Manier, daß es durchaus ungerechtfertigt wäre, diesen besonderen Fall auf die Reliques zurückführen zu wollen. Eine ähnliche Verwendung findet sich noch einmal im Lied von Treue. In den strophenweisen Wiederholungen des „Kaiser und Abt" zur Erzielung rein komischer Wirkung[1]) folgt Bürger lediglich dem englischen Original „King John and the Abbot".

Hervorzuheben wären noch die Wiederholungen, sofern sie in den Strophenanfang treten. Doch hat er hierin nicht übertrieben, nur im Dialog (s. u.) gewinnt sie stärkeren Einfluß. Bemerkenswert aber bleiben die Übergänge in „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", wo fast die Hälfte der Strophen mit dem Subjekt beginnt, was sonst bei Bürger durchaus nicht geläufig ist.

Und woher hat er nun den periodischen Aufbau, diese ganze wiederholende und variierende Manier? Schon in der alten Ballade fragt, wie wir von Boie erfahren (Strodtmann Nr. 109), der Reiter ein paarmal: „Schön Liebchen, graut

[1]) Holzhausen a. a. O. S. 323.

dir nicht?“ Der Anstoß zu einer solchen Behandlung war hier also schon gegeben. Aber schon vorher tritt uns in des Armen Suschens Traum unter der Einwirkung des Volksliedes diese Technik entgegen. Man vergleiche besonders die beiden letzten Strophen miteinander:

| | |
|---|---|
| Nun brich, o Herz, der Ring ist hin! | Brich, armes Herz! Zur Totenkron |
| Die Perlen sind geweint! | Erwuchs dir Rosmarin. |
| Statt Myrt erwuchs dir Rosmarin! | Verweint sind deine Perlen schon, |
| Der Traum hat Tod gemeint. | Der Ring, der Ring ist hin! |

Mit besonderem Nachdruck wurde Bürger noch einmal von Herder darauf aufmerksam gemacht in dessen Proben. So wiederholen sich in „Odins Höllenfahrt“ dreimal die Verse[1]):

Noch ruhe nicht, Jungfrau!
Ich forsche weiter
Und lasse nicht ab,
Bis ich alles weiß!

in „Wilhelms Geist“, der Übersetzung des „Sweet William's Ghost“, dreimal die Strophe:

Hör, süßes Hanchen, höre mich,
Hör und willfahre mir.
Gib mir zurück mein Wort und Treu,
Das ich gegeben dir.

Als der Dichter später in Herders „Volksliedern“ und im Studium Percys vollständigere Muster hierfür hätte haben können, hatte er sie nicht mehr nötig. Den Nutzen haben sie ihm gebracht, daß sie das Ausschweifende seiner Manier, wie es uns in Lenardo und Blandine entgegentritt, korrigierten und so seine großen Originalballaden, wie den Wilden Jäger und die Pfarrerstochter, vor Unnatur und Stillosigkeit bewahrten. Tiefer vermochten sie ihn nicht mehr zu beeinflussen, dazu war er schon zu sehr er selbst geworden. Die Reliques mußten dem an Erfindung und Phantasie armen Dichter die Stoffe liefern, und indem er sich auch dem inneren Gang der Handlung fügte, waren seiner Manier die nötigen Fesseln angelegt.

*Dialog.* Neu war diese ganze Lebendigkeit, diese ganze Technik der Ballade. Neu ward durch Lenore auch der

[1]) So auch im altnordischen Original; vgl. (Detter und Heinzel S. 67) Balders Draumar Str. 8, 10, 12 V. 1 - 4 (nach Bugge).

Dialog eingeführt. Wohl hatte schon Gleim nach dem Vorbild Montcrifs — doch nicht in demselben Umfange — den Dialog in seine Romanzen aufgenommen, ohne es aber darin zu irgend welchen kraftvolleren Wirkungen zu bringen. Die dramatisch-dialogische Ausgestaltung gleich in so vollendeter Form in die Ballade eingeführt zu haben, ist Bürgers Verdienst[1]). Die Anregung dazu lag für die Lenore zum Teil schon in dem Volksliedfragment (s. o.). Von dem Gleimschen Einfluß, der vorbereitend einiges mitgewirkt hat, haben wir schon gesprochen. Durch den Götz aber war er erst recht auf die gewaltige Kraft dieser poetischen Form aufmerksam gemacht, und durch ihn mag ihm überzeugend die Idee zur dramatisch-dialogischen Behandlung gekommen sein. Ausschlaggebend aber wurde Herder hinsichtlich der Art der Ausführung, wonach die Antwort (resp. Gegenrede) oft sklavisch die Worte der Frage (resp. Rede) wieder aufnimmt[2]). Vgl. Odins Höllenfahrt:

Sprich, wer wird Baldern
Den Tod bereiten?
Und Leben berauben
Odins Sohn? —

Der wird dem Bruder
Den Tod bereiten?
Und Leben berauben
Odins Sohn.

oder William's Ghost:

Ist's Vater Philipp! Der ist da?
Bist's, Bruder! Du, Johann?
Oder ist's Wilhelm, mein Bräutigam!
Aus Schottland kommen an? —

Dein Vater Philipp, der ist's nicht,
Dein Bruder nicht Johann!
Es ist Wilhelm, dein Bräutigam,
Aus Schottland kommen an usw.

Diese Form des Dialogs ist nicht etwa für die englischen Balladen typisch, sondern auch dem deutschen Volkslied durchaus eigentümlich, und konnte sich hier bei nur oberflächlicher und geringer Kenntnis der Proben dem Dichter leicht aufdrängen. So ganz besonders in dem von Herder ebenfalls in den Blättern von deutscher Art und Kunst schon mitgeteilten Jägerlied (Suphan V, 186):

Ich bin ein Jäger und fang dich schier —
Bist du ein Jäger und fangst mich nicht . . .
Mein hohe Sprüng, die weist du nicht —
Dein hohe Sprüng, die weiß ich wohl . . . .

[1]) Holzhausen a. a. O. S. 333.
[2]) Davon spricht Holzhausen nicht.

Weiter vergleiche „Das Mädchen und die Hasel“ (in Herders „Volksliedern“):

Warum bist du so schöne?
Warum, daß ich so schöne bin . . .
Ich eß weiß Brod, trink kühlen Wein,
Davon bin ich so schöne.
Ißt du weiß Brod, trinkst kühlen Wein,
Und bist davon so schöne:
So fällt alle Morgen kühler Tau auf mich,
Davon bin ich so grüne.
So fällt alle Morgen kühler Tau auf dich,
Und bist davon so grüne? . . .

oder das Lied vom alten Hildebrandt:

Mein Mutter heißt Frau Utte,
Die edle Herzogin,
Und Hildebrandt, der Alte,
Der liebste Vater mein.
Heißt deine Mutter Utte,
Die edle Herzogin,
So bin ich Hildebrandt, der Alte,
Der liebste Vater dein usw.

Wenn auch Bürger oft über diese engeren Grenzen der Dialogbehandlung hinausbraust, so ist das zugrundeliegende Prinzip doch nicht zu verkennen:

*Ach, daß* sich Gott erbarme! —
*Bei* Gott ist kein Erbarmen.
Was Gott tut, das ist wohlgetan. —
Gott *hat* an mir nicht wohlgetan!
Den Hagedorn durchsaust der Wind —
Laß sausen durch den Hagedorn usw.

Auch der Dialog ward in diesem Umfange nur der Lebendigkeit zuliebe aufgegriffen. Die einfache Erzählung ist ihm zu schleppend, der Dialog erscheint ihm „dem raschen, lebendigen Ton des Stückes angemessener“ (Strodtmann 9. Sept. 1773). Charakteristisch ist, daß die *Rede oder Frage immer* mit denselben Worten anhebt, die dann gewöhnlich die Strophe beginnen. Dreimal ruft die Mutter: „Hilf Gott, hilf!“, und dreimal folgt die Erwiderung der Lenore mit „O Mutter, Mutter!“ Im Ritter und sein Liebchen beginnt der Treulose stets mit: „Ho, ho!“, und das Liebchen nimmt zweimal mit „O weh!“ die Gegenrede auf. Desgleichen wiederholen sich

Lenardo und Blandine in ihren Anreden dreimal: „O Lieber! mein Lieber!" (das dritte Mal: „Ach Lieber!") resp. „O schönste Prinzessin!" (das zweite Mal: „O Schönste der Schönsten!"). Ähnlich, nur mit etwas mehr Variation in der Abschiedsszene:

Er: Wach auf (schau auf, horch auf), Prinzessin!
Sie: Ach, Lieber (ach, Trauter, ach, Süßer), ach, bleib noch![1])

Dieselbe Erscheinung — und darin über das englische Original hinausgehend — zeigt der Bruder Graurock, wenn er sechsmal seine Rede mit „Kind Gottes" resp. „Geduld, Kind Gottes" einleitet, oder wenn das Pilgermädchen ihm viermal widerspricht: „O nein, Ehrwürdiger, o nein!"[2]). Auf diese Weise werden nicht nur Rede und Antwort, sondern auch Rede und Rede, Antwort und Antwort untereinander fortwährend in die bestimmteste Parallele gebracht. Diese Eigentümlichkeit ist ebenfalls in Herders Proben vorgebildet in Odins Höllenfahrt und Wilhelms Geist.

Rascher, abgerissener und nicht in dieser wiederholenden Manier ist der Dialog in der Strophe der Lenore:

Sag an, wo ist dein Kämmerlein?
Wo? Wie dein Hochzeitsbettchen? —
Weit, weit von hier! — Still, kühl und klein!
Sechs Bretter und zwei Brettchen! —
Hat's Raum für mich? — Für dich und mich! . . .

ganz entgegen der betreffenden Stelle in „William's Ghost". Ist er jedoch hier noch genugsam schattiert, so geht in Lenardo und Blandine die unterscheidende Klarheit völlig verloren:

Ach, Süßer! — Leb wohl dann! — Nein, bleib noch! — Ade!
O weh mir! Wie tut mir's im Busen so weh!
Weis her mir dein Herzchen' — Ach! Pocht ja so sehr!

---

[1]) Die Absicht, recht innig und minniglich zu sein, ist zu auffallend und seine Art so gekünstelt, daß sie Widerwillen erwecken muß. Ähnlich wirkt auch der Dialog in Untreue über Alles, wo Bürger mit „O Molly" oder „Lieb Liebchen" oder „O Molly, lieb Liebchen!" sein bekümmertes Mädchen um Rat fragt und dieses dreimal mit „O Lieber" oder auch mit „Geliebter" oder „O Lieber, O Süßer!" antworten läßt.

[2]) Vgl. auch im Grafen Walter die fünfmalige in den Strophenanfang gestellte Anrede: „O Maid!", womit Bürger ebenfalls von seinem englischen Vorbild abweicht.

und damit hat der Dichter das Äußerste, was er an Lebendigkeit sich leisten durfte, überschritten. Ihr zuliebe vermeidet er es nach Kräften, den Dialog durch „sprach er", „sprach sie" zu unterscheiden, weil ihm bei richtiger Behandlung „dieser Fingerzeig überflüssig und schleppend ist" (Strodtmann 17. Okt. 1776).

*Sprünge.* Wo es einem Stücke der Natur des Stoffes gemäß an Dialog fehlt, greift Bürger zu anderen Mitteln, um nur um jeden Preis seinen Zweck zu erreichen. Da erweist sich der Monolog und dessen sprunghaftes Abwechseln mit der Erzählung als ganz besonders wirksam[1]):

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen.
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?"
Er war usw.
Der Wild- und Rheingraf stieß ins Horn.
„Hallo! Hallo! zu Fuß und Roß!"
Sein Hengst usw.

Auf die „Kuh" ist besonders hinzuweisen:

„Wie tief ich auf immer geschlagen nun bin!
Was hab ich, bist du erst verzehret?"
Denn Jammer ihr Eins und ihr Alles war hin usw.

Dialog hat sie keinen, dafür aber kommen diese unvermittelten Übergänge außer hier noch sechsmal vor. Herder wieder machte auf solche Dinge aufmerksam:

„Deine hohe Sprüng, die weiß ich wohl,
Weiß wohl, wie ich sie dir stellen soll usw.

„und sehen Sie, plötzlich, ohne weitere Vorbereitung erhebt „sich die Frage:

Was hat sie an ihrem rechten Arm?

„und plötzlich, ohne weitere Vorbereitung, die Antwort:

Nun bin ich gefangen usw.
Was hat sie an ihrem linken Fuß?
Nun weiß ich, daß ich sterben muß!

„Und so gehen die Würfe fort, und doch in einem so ge- „meinen, populären Jägerliede!" Bürger versucht der sprung-

[1]) Vgl. Breitinger a. a. O. II S. 391.

haften Art des Volksliedes nachzuarbeiten und freut sich, daß seine Lenore „ohngeachtet der Sprünge und des abwechselnden Dialogs“ ganz verstanden wird.

Je mehr der Dialog zurücktritt, desto stärker drängen sich andere Mittel der Verlebendigung vor. So sehen wir in den Stücken oder Partien, wo zu leidenschaftlichem Hin und Her der Rede kein Anlaß vorliegt, ein anderes Mittel mit Kraft einsetzen: das Überspringen von der Vergangenheits- in die Gegenwartsform[1]). Hier haben wir es mit einem neu eingreifenden poetischen Mittel zu tun, das die Lenore noch nicht kannte, das erst nach dem dichterischen Bankerott in Lenardo und Blandine auftaucht, zum ersten Male im Lied vom braven Mann (Juni 1777):

Hoch hielt der Graf den Preis empor.
Ein Jeder hört's, einer Jeder zagt,
Aus Tausenden tritt Keiner vor —

mit voller Wucht alsdann im Wilden Jäger und noch einmal mit guter Wirkung im Lied von Treue.

Trefflich im Sinne der Lebendigkeit ließ sich der Strophenanfang mit „Und“ verwenden. Ist doch diese Verknüpfung ein im Affekt ergriffenes Mittel. Sie ist ein Notbehelf des Übergangs im Drang der Leidenschaft und führt das Empfinden des Dichters eindrucksvoll in den Hörer über[2]). Dieser Gebrauch ist durchaus volksmäßig und entspricht bestens der sprunghaften Art des Volksliedes. Die Verbindung mit „und“ spielt in der natürlich populären Ausdrucksweise eine sehr große Rolle. Bürger zeigt diesmal jedoch eine außerordentliche Mäßigung und gebraucht sie in keiner Ballade mehr als dreimal. Nur Lenardo und Blandine macht wieder eine unglückliche Ausnahme. Ungefähr ein Fünftel (17) der Strophen beginnt mit „Und“. Dagegen ist im Bruder Graurock und in der Entführung kein Fall zu verzeichnen, während ihn doch die betreffenden englischen Originale 5 resp. 7 mal aufweisen. Im Grafen Walter übernimmt er ihn zweimal:

---

[1]) Breitinger empfiehlt ebenfalls die Gegenwartsform, um den Leser in „beständiger Unruhe“ zu halten (a. a. O. II S. 389 f.).

[2]) Vgl. Waag, Über Herders Übertragungen englischer Gedichte 1892. S. 27; — und an dieser Stelle den Hinweis auf Schiller.

„Und als er überm Wasser war“, „Und als er vor die Stalltür trat“; viermal dagegen weicht er von seiner Vorlage ab, um nur noch in einer Strophe zu dem „Und“ zu greifen: „Und flugs ging sie hinab zur Stadt“ (Ellen is gone into the towne)[1]).

## b) Popularität der Poesie.

Suchte der Dichter unter der Losung der Lebendigkeit auf mehr indirektem Wege zu seinem Ideale zu gelangen, so handelte es sich jetzt um das mehr positiv Volkstümliche. Bezog sich dort Alles ausschließlich auf die Form, so war hier auch der Inhalt mitbeteiligt.

Die populäre Richtung seines Geistes zeigt sich schon seit seiner Jugend in der großen Vorliebe für Bibel und Gesangbuch. Zu seiner „Göttin Popularität“ ist er erst durch Gleim hindurch gekommen. Es ist schier unverständlich, weshalb man bis jetzt gezaudert hat, zwischen Gleim und Bürger diese Verbindungslinie herzustellen, man sollte doch glauben, der Schritt vom Jahrmarkt in die „hölzerne Bude bei der Dorfschenke“ sei nicht so groß, um davor zurückschrecken zu lassen. Gelegentlich der Lenore spricht er zum ersten Male die Forderung der Volksmäßigkeit aus, aber noch ganz im Verstande Gleims nur für die Ballade. Populär und balladenmäßig sind ihm noch synonyme Begriffe. Allerdings ging er weit über Gleim hinaus; wenn er bald für die ganze Poesie die Forderung der Volkstümlichkeit aufstellt, und unter dem Begriff des Volkes das ganze Volk wollte verstanden wissen. Es wird ihm immer gewisser, daß wahre Poesie für Jedermann ist (Strodtmann 17. Okt. 1776)[2]). Wenn nun auch diese Definition von Volk mit der Zeit eine gewisse Einschränkung erfuhr, und er 1789 (in der Vorrede) nur noch

---

[1]) In „The Wanton Wife of Bath“ und in „King John and the Abbot“ findet er sich 3mal, in den Bürgerschen Bearbeitungen dieser Gedichte je 2mal.

[2]) Man vgl. damit eine Äußerung Voß' vom 17. Nov. 1774: „Der Dichter, der nur Eine große Seele, die wiederwirken kann, stark rührt, tut mehr, als der, der den ganzen Mittelstand in eine dumme Andacht einschläfert“.

das „ganze gebildete Volk“ damit meinte, so änderte dies praktisch an seiner Poesie nicht das Geringste: weder seine Manier hatte sich veredelt, noch sein Geschmack sich verfeinert[1]). Und wenn er in den letzten Jahren vollends an dem Beifall des großen Haufens, weil er ihm nicht Beurteilungskraft genug zugestehen konnte, irre geworden war[2]), so hatte er doch damals schon aufgehört, produktiv zu sein, und Popularität war und blieb Zeit seines Schaffens die Achse, um welche seine Poetik sich drehte.

Zunächst der Stoff. Wenn Bürger glaubt, sich dagegen verwahren zu müssen, daß er den Ruhm, ein Volksdichter zu sein, dem Umstand verdanke, ein paar Volksmärchen in Reime gebracht zu haben, so ist nicht zu vergessen, wie sehr gerade die Begeisterung für eben diese „Volksmärchen“ ihn in die Popularität hineingetrieben, und ihm gerade diese Balladen vorzüglich gelangen. Die Anregung, die Volkssage und den Aberglauben für die Ballade nutzbar zu machen, gab die ironisierende Romanze, und auf sie ist auch das Pikante und Sensationelle seiner Themen zurückzuführen.

Der volkstümliche Stoff forderte volkstümliche Behandlung; denn es bleibt immer und ewig, sagt Herder, „daß der Teil der Literatur, der sich aufs Volk bezieht, volksmäßig sein muß, oder er ist klassische Luftblase“[3]). Freilich schoß auch hier Bürger wieder über das Ziel hinaus, wenn er meint, es sei kein Gegenstand der Poesie, der nicht volkstümlich behandelt werden könnte (Strodtmann 29. Sept. 1777). Während er so in seiner Lyrik gelegentlich plump und unnatürlich wirkt, vermeidet er doch in der Ballade unpopuläre Stoffe.

---

[1]) Schiller in der bekannten Rezension.

[2]) „Der Künstler, welcher der Schönheit und Vollkommenheit nachstrebt, richte sich daher minder nach dem großen Schwarm, der sich oft widersprechenden Kunstbeurteiler, als vielmehr nach den Forderungen der Kunst selbst, sowie er sie nach genauer Erwägung erkannt zu haben glaubt, damit er, wenn auch sonst niemanden, doch wenigstens sich selbst so weit befriedige, als es ihm seine Kräfte und die Schwierigkeiten sowohl des Stoffes als der Form gestatten“ (Rechenschaft, Werke VII S. 95).

[3]) Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst 1777.



1. *Popularismen.* Volkstümliches sich nutzbar zu machen, der populären Vorstellungs- und Ausdrucksweise sich zu bedienen, Stimme des Volkes zu nützen: dies hatte auch die ironisierende Romanze in der ihr eigenen Art versucht, um dadurch das volkstümliche Kolorit — d. i. die komische Wirkung — zu erhöhen, wenn sie in ihrer Theorie vorschreibt: „Ja, der Romanzendichter kann oft sogar eine Verbindlichkeit haben, veraltete Wörter und Redensarten, gewisse gangbare Sprichwörter usw. hervorzusuchen und mit Verstand zu gebrauchen“. Wie sehr Bürger mit der ironisierenden Romanze zum Teil diese „Verbindlichkeit“ mit übernommen, ist aus seinen komischen Romanzen (Raubgraf, Weiber von Weinsberg usw.) bekannt. Neben allerlei groben Redewendungen sind sie noch mit den derbsten Einzelausdrücken ausgestattet, — „aber weniger feine Rücksichten, ja grob ausgedrückt, mehr Rohheiten muß man sich gefallen lassen“, meint Dühring[1]). Etwas feiner und manierlicher ist „Kaiser und Abt“, wo diese Popularismen Ton und Wirkung des Ganzen nicht beeinträchtigen, im Gegenteil der komischen Wirkung dieses lustigen Schwankes eher zugute kommen[2]). Wie glücklich ist die boshafte Ironie des Kaisers, der dem Abt gern etwas „am Zeuge flicken“ will, oder das Selbstbewußtsein des Schäfers, der ohne „lateinische Brocken“ den „Hund doch vom Ofen zu locken“ weiß, zum Ausdruck *gebracht!* In seinen ernsten Balladen begegnen wir nur noch vereinzelt solchen Redewendungen wie: „sein Mütchen kühlen“ (Lenardo und Blandine), „kein Seelchen vernahm was“ (Untreue über Alles), „kein Seelchen erwiderte drauf“ (Lied von Treue), „Und wenn's im dritten Himmel wär“ (Wilde Jäger), „das Blättchen muß schrecklich sich wenden“ (Des Pfarrers Tochter von Taubenhain) usw.

2. *Formeln.* Einen glücklichen Griff machte Bürger mit der Aufnahme der Formel, die zum Ältesten gehört, was

---

[1]) Eugen Dühring, Die Größen der modernen Literatur I S. 211.

[2]) Breitinger (II S. 227) zitiert aus „Longin“, dem Schriftchen von dem Erhabenen: „Gemeine und pöpelhafte Redensarten dienen öfters, eine Sache weit deutlicher und nachdrücklicher vorzustellen, als die zierlichsten Ausdrücke“.

an poetischer Formulierung in der Sprache des Volkes sich durch alle Zeiten hindurch gerettet. Sie mußte einem Volksdichter durchaus zu Paß kommen, denn er fand in ihr ein Stückchen der lebendigsten Sprache. In der ironisierenden Romanze war sie keineswegs selten, sie erfreut sich hier sogar einer besonderen Beliebtheit. Gleims Romanzen enthalten zahlreiche Gegenüberstellungen wie jung und alt, Tag und Nacht, spät und früh oder geläufige Bindungen wie Hab und Gut, Geld und Gut, angst und bang, Angst und Not, kurz und gut oder Reime wie weit und breit, Knall und Fall usw. Die „Prinzessin Europa" macht noch nicht starken Gebrauch davon, doch schon im Raubgrafen wird die Vorliebe für die Formeln deutlich. Seit der Lenore aber sind sie, sei es nun, daß sie reimen, alliterieren oder assonieren, oder daß die Koppelung eine bloß traditionelle ist, für ihn ein auffallendes und sehr zu beachtendes Stilmittel geworden. Er bricht in dem Vorbericht zur hexametrischen Ilias (1784) über sich selbst den Stab: „Nichts aber ist dem Homerischen und überhaupt allem poetischen Ausdruck mehr entgegen, als die aus stillschweigendem Übereinkommen entsprungenen, sogenannten Sprachredensarten. Alles das sind flatternde Troddeln an dem goldenen Schwert Apollons, welche den Schwung und schärferen Einhieb hemmen". Denn daß er beim Gebrauch dieser „Troddeln" nicht bloß unbewußt verfährt, sondern sie mit Fleiß hervorsucht, beweisen die mannigfachen Änderungen, die er in diesem Sinne unternahm. So verbessert er in Gabriele: „aller Flecken bar" in „fehllos ganz und gar"; im Großen Mann: „daß ich des Dünkels spotten kann" in „der Ruhmverschwendung Acht und Bann". In der Lenore ist die Reimformel „Auf Wegen und auf Stegen" (statt: „gedrängt auf allen Wegen") auch erst nachträglich hinzugekommen. Bewußt ist er schon damals darauf aus, neue Formeln dieser Art zu schaffen, wenn er „diesen Kuß" in „Gruß und Kuß" umwandelt und den Schädel des Geistes ohne „Zopf und Schopf" sein läßt. Auch das von Schlegel mit Recht getadelte „Korn und Dorn"[1]) tritt hier

[1]) „Der Reim, der allerdings in unserer Sprache in manchen sprichwörtlichen Redensarten Begriffe entgegensetzt und verbindet,



zum ersten Mal auf (Strodtmann 16. Sept. 1773). Es wird jedoch nicht aufgenommen, geht aber bald darauf in den Wilden Jäger über, um später in der Entführung eine neue Auflage zu erleben. Wie sehr Bürger diese Reime liebte, beweist die Häufigkeit ihres Vorkommens. Es stehen Dach und Fach, Ach und Krach, weit und breit, Hüll und Füll, Laub und Staub, schlecht und recht, hegen und pflegen neben Neuprägungen wie Rang und Drang, Knall und Schall, Scheuel und Greuel. Auch ein Ausdruck wie „zerriß und zersplíß" muß hierher gezählt werden. Seiner besonderen Gunst erfreuen sich identische Formeln wie Glied vor Glied, Stück für Stück, Schuß auf Schuß, Weh auf Weh, Pfeiler bei Pfeiler, Mann bei Mann, Herz und Herz usw.

Auch der Alliteration und Assonanz weiß er neben häufigem Gebrauch herkömmlicher Bindungen wie frank und frei, Stock und Stein, drauf und dran, Haus und Hof, Land und Leut, Nacht und Nebel eine Menge neuer Formeln abzuzwingen. So bildet er Stiel und Stein, Sing und Sang, Kling und Klang, Wuchs und Wesen, Angst und Ahndung, flimmt und flammt (Wilde Jäger) und mit Anlehnung daran „flimmert und flammert" (Pfarrerstochter). Eine interessante Bildung ist „enger und bänger" (Lenardo und Blandine), welche von „angst und bang" eine Art Komparativ machte. Dieselben Formeln kehren oft wieder in gleicher Form oder synonymer Umschreibung. Mit welcher Zähigkeit er aber an ihnen festhalten konnte, zeigt das Beispiel von hin und her. Hin und her wird geraten im Raubgrafen; hin und her gezweifelt in Lenardo und Blandine; hin und her das Roß geschwenkt in der Entführung; hin und her verfolgt im Wilden Jäger; hin und her gejagt im Lied von Treue. Daneben stehen noch Ausdrücke wie: „Sieh hin, sieh her!" (Lenore), „Ich freundlich hin, sie freundlich her" oder „Ich konnte weder her noch hin" (Robert), „Blandine sah her, Lenardo sah hin", „Verderben hin, Verderben her" (Wilde Jäger).

Unermüdlich variierend ringt er mit den schon gebrauchten Formeln, um aus ihnen andere oder neue zu gewinnen. Einige

---

hat den Dichter verleitet, und Korn und Dorn ist nur eine andere Art von Sang und Klang".



Beispiele mögen dies veranschaulichen. Im Raubgrafen geht es „Über Stock und Stein und Dorn". In Lenardo und Blandine fällt „Stock" und damit die Formel. Ein neues Element wird aufgenommen. Blandine führt ihren Lenardo: „Durch Dornen und Nesseln und Stein". Noch in demselben Gedicht schwindet das zweite Element der alten Formel, abermals tritt dafür ein Wort ein, und eine andere, ihm übrigens aus Bibel und Sprichwort bekannte Alliteration ist gewonnen. (Der Keller in Lenardo und Blandine ist verborgen von „Nessel und Distel und Dorn"). Nunmehr kann sie freie Verwendung finden, und so läuft die Pfarrerstochter „Mit blutigen Füßen durch Distel und Dorn". — „Sang und Klang" wird noch in der Lenore in „Klang und Sang" und „Glockenklang und Totensang" variiert, es kommt als „Trauersang und Klang" in den Bruder Graurock und ward auch im Wilden Jäger aufgenommen in der Veränderung „Knall und Klang", um weiter in dieser Ballade den neuen Reim „Knall und Schall" zu liefern. — In Herders Übersetzung des „Why so pale" (GMA 1773 S. 138) heißt es: „Wie so stumm und dumm, o Jüngling?"[1]). Bürger hat in der Entführung noch das geläufige „taub und stumm", im Wilden Jäger „schwül und dumpf und taub", woraus in der „Aufgegebenen Liebeserklärung" die neue Reimformel „dumpf und stumpf" erwächst.

Auch andere nicht durch Reim gebundene, geläufige Redensarten sucht er auf: Weh und Ach (Europa, W. Jäger, Graf Walter); Hals und Bein; Schloß und Riegel; Mark und Bein (W. Jäger, Kuh, L. v. Treue); Angst und Not, Angst und Schweiß oder traditionelle Bindungen verwandter oder stets zusammengenannter Begriffe wie Fasten und Beten, Sonne, Mond und Sterne, Szepter und Krone. Am häufigsten sind die Koppelungen, die auf dem Prinzip des Gegensatzes beruhen: Tag und Nacht (Sch. Suschen, Len. u. Bl., Br. Graurock, Entführung), jung und alt, groß und klein, Leib und Seel (Raubgraf, Lenore, Sch. Suschen), Tod und Leben.

Auch wo es nicht direkt auf eine Formel abgesehen ist, strebt Bürger nach solchen Substantivverbindungen,

---

[1]) Herder hat diesen Reim neu eingearbeitet; vgl. Percy: „Why so dull and mute, young sinner?"



und ihnen zuliebe schafft er oft nachträglich *noch die attributiven* Adjektive weg, um sie durch Hauptwörter zu ersetzen [1]), so in den nachstehenden Veränderungen: „Der Lieb und Schönheit weihen“ statt „Der holden Minne weihen“ (Liebesdichter), „Im Aufruhr und im Streite“ statt „Im erbosten Streite“ und „Erquickung oder Frieden“ statt „beseligenden Frieden“ (Lied an die Hoffnung), wobei er vor Tautologien nicht zurückschreckte. Obwohl Boie „Erquickung oder Frieden“ als schleppend und ausfüllend tadelt (Strodtmann 22. Aug. 1777), behauptet er dennoch diese Lesart. In der Nachtfeier wurde „Seht, wie seine Schläfe glühen“ umgewandelt in „Seht, wie Stirn und Wang ihm glühen“. Die Stirn kam hinzu, um das Bild vollständiger zu machen (Rechenschaft, Werke VII S. 153). Denselben Grund hat die Änderung „allen Lanzen“ in „Schild und Lanzen“ (Lob Helenens). An einer anderen Stelle der Nachtfeier:

Über kräutervollen Rasen,
Über Hainen schwebet er,

scheint ihm das Bild zu fern von der Totalität zu bleiben, und er sucht ihm durch Hinzufügung der „Saat“ und des „Gartens“ mehr Ausdehnung und Fülle zu geben (a. a. O. S. 154):

Über Saat und Kräuterrasen,
Hain und Garten schwebet er.

---

[1]) Die Beiwörter verstehen sich nicht auf die „ungestümen Leidenschaften“ (Breitinger II S. 286). — So sind denn auch in Bürgers ersten Balladen die Adjektive selten. In den Weibern von Weinsberg kommt auf 6, im Armen Suschen und Raubgrafen auf 8, in Lenore und im Ritter und sein Liebchen auf 10, in Schön Suschen und Entführung erst auf 12 Zeilen ein Adjektiv. Aber mit Lenardo und Blandine trat ein Umschwung ein. Hier stehen in 5 Zeilen schon 2 Eigenschaftswörter, und in keiner der übrigen Balladen, auch im Wilden Jäger nicht, sinkt die Zahl derselben unter 25 % der Verszahl. Mit dieser Zunahme steigt auch die Häufung in derselben *Zeile. Besonders auffallend* aber wird die Stellung hinter den Substantiven, *wodurch sie (ähnlich* diesen) in formelhafte Verbindungen treten: trüb und feucht, groß und klein, voll und straff, hoch und hehr (L. v. br. Mann); jung und schön, lieb und treu, schlank und fein, blau und klar (Br. Graurock); lachend und hold, düster und still (Pfarrerstochter). Gleichzeitig mit den Adjektiven mehren sich auch die Adverbkoppelungen: dumpf und klar, sanft und gut (W. Jäger); traulich und süß, übel und weh, hohl und düster, bleich und molkicht (Pfarrerstochter) usw.



So muß im Raubgrafen „Gert und Sporn" in Bewegung sein; in „Gehirn und Adern" muß Lenoren die Verzweiflung wüten und mit „Stundenglas und Hippe" der Tod erscheinen. Bei „Schwert und Spieß" wird in der Entführung geflucht und „Lanze und Schwert" wird zur Hand genommen. Durch „Moor und Geröhricht" muß die Pfarrerstochter hindurch, und ihr Lager besteht in „Reisicht und Laub". Im Lied von Treue sind „Panzer und Helme" mit „Schweiß und Blut" betaut.

Welch unbedeutende und überflüssige Ausmalung steckt öfter hinter dieser Manier! So wenn im Bruder Graurock der Regen an „Dach und Fenster" schlägt, in der Entführung das Horn von „Dach und Zinne" schallt, und der Freiherr vor „Aug und Stirne" sich's klar reibt. Der Kuh ist das Blatt Papier gar um „Stirn und Hörner" gewunden; „Lippen und Kinn" umschnobern die Hunde dem Marschall von Holm; mit „Arm und Bein" muß die Geliebte Graf Walters rudern; der Junker von Falkenstein ist in „Mantel und Kappe" vermummt; in „Lenardo und Blandine" erscheint ein Page in „Flor und Trauergewand", das goldene Geschirr ist mit „Henkel und Deckel und Knauf" versehen, und ohne „Beicht und Nachtmahl und Absolution" fliegt die verzagende Seele Lenardos davon. An müßigen und versfüllenden Wiederholungen fehlt es in diesen Substantivverbindungen nicht. So wenn in Arm Suschen die Perlen in „Erd und Sand" entrollen, wenn im Raubgrafen die Hexe in „Kett und Banden" sitzt, und der Graf mit „Kratzfuß und Reverenz" empfangen wird, wenn Lenardo „Schlummer und Traum" lassen soll, wenn in der Entführung der Freiherr aus „Bett und Kammer" hervorkommt oder „Schwert und Hand" den Junker Plump andere Sitten lehren sollen, wenn im Grafen Walter dem Fluß „Brück und Steg" gebricht usw.

Seine Vorliebe für diese Zusammenstellungen geht soweit, daß er dabei mitunter den Sinn des Satzes außer acht läßt. In den Versen des Bruder Graurock:

An dem gröbsten härern Rock,
An Geißel, Gurt und Weidenstock,
Die seinen Leib kastei'n —

sind die beiden ersten Zeilen die Antwort auf die Frage des Bruders: „Wie soll kenntlich mir dein Herzgeliebter sein?“ Aber zu dem letzten Vers, einem bloßen strophenfüllenden Anhängsel, passen die vier Substantive nicht als Subjekt, sondern nur die einzige „Geißel“. Der „Weidenstock“ ist das „staff“ (Pilgerstab) des Originals. Er gehört nicht mehr hierher, weil sich das Mädchen den Geliebten nicht als Pilger, sondern als Mönch denkt. Der Weidenstock wird sinnlos aus dem Englischen herübergenommen. Bürger wollte ein möglichst totales Bild des Mönches geben und vernachlässigte darüber die Konstruktion des Satzes. Nicht sehr geschickt ist: „Noch mehr an Wuchs und Angesicht, Wie Morgenrot im Mai“, weil man den Vergleich leicht auf Wuchs und Angesicht bezieht, während er nur für Angesicht gilt. Im Lied vom braven Mann: „An Wuchs und Antlitz hoch und hehr“ ist hoch wohl auf Wuchs, hehr auf Antlitz zu beziehen. Auch die Präposition an ist nicht gut gewählt. Mancherlei Schiefheiten laufen bei dieser Kettung mit unter. „Kriegesschar und Reisigengetöse“ und „daß Ruh und Kost dich pflege“ sind gekünstelt. Ebenso paßt in

Bald hätt in Klostereinsamkeit,
Mein Leben und mein Herzeleid
Ein hoher Schwur verbannt

verbannen mehr zu „Leben“ als zu „Herzeleid“. Ähnlich in Schön Suschen: „Sah nirgends blühen Blum und Laub“.

Syntaktisch zusammenhanglos stehen „Mund und Brust“, „Galopp und Trott“ in der Entführung:

Ach, welch ein Herzen, Mund und Brust,
Mit Rang und Drang, voll Angst und Lust. —
Kam fürchterlich, Galopp und Trott,
Der Nachtrab angeritten.

Die letzten Auswüchse dieser Manier sind die jedenfalls originell sein sollenden Verknüpfungen wie „Er gab Pardon und ein Banquet“ oder „Vor Wehmut brach ihm Herz und Blick“ oder „Auf, wechselt Ring und Hände“[1]). Diese oft

[1]) Vgl. noch Königin von Golkonde: „Hin, fuhr sie fort, sind meine Milch und Ehre“ oder „Zum Spatz“: „Da wird nicht Hund noch Hahn nach krähn“; hierzu vgl. auch Lenz, Hofmeister (1774) 5,2: „und kräht nicht Hund oder Hahn nach“.

absurde Zusammenkoppelung fremdester Begriffe sind noch ein Stückchen Erbgut der ironisierenden Romanze, wo dergleichen Blüten willkommen sein mußten[1]).

Diese Substantivverbindungen, welche nicht nur dem einzelnen Bild, sondern der ganzen Diktion mehr Ausdehnung und Fülle geben, tragen nicht wenig zu dem rhetorischen und deklamatorischen Charakter von Bürgers Poesie bei. Der außerordentliche Trieb dazu beruht auf seiner großen Vorliebe für die Formel. Wie diese werden sie meist ohne Artikel und Flexion gebraucht, in einen Begriff zusammengedacht und entsprechend behandelt[2]).

Nirgend sonst als im Kirchenlied finden sich die Formeln in solcher Fülle und Aufdringlichkeit. Sie gehören durchaus zur Manier unserer ältesten und besten Kirchenlieder[3]), und Paul Gerhard, der populärste unter ihnen nach Luther, konnte ganz besonders auf Bürger in diesem Sinne einwirken. Man vergegenwärtige sich eine Strophe wie die folgende:

Ich bin ja von mir selber nicht
Entsprungen noch formieret;
Mein Gott ist's, der mich zugericht,
An Leib und Seel gezieret,
Der Seele Sitz,
Mit Sinn und Witz,
Den Leib mit Fleisch und Beinen.
Wer soviel tut,
Des Herz und Mut
Kann's nimmer böse meinen.

(Lied: Ich hab in Gottes Herz und Sinn) oder die an anderem Orte schon zitierten Verse:

---

[1]) Schiebeler im Rübezahl: „Kein Mohnsaft und kein schlechtes Buch" usw. Auch bei Günther sind sie hie und da zu treffen („weinte Bett und Bibel voll"), der ebenfalls eine ausgesprochene Neigung für die Formeln bekundet.

[2]) Vgl. im Hohen Liede die Verse: „Der nun frei und wohlgemut Vor des Tadels Ernst und Spotte", wozu schon Schlegel in seiner Rezension (Deutsches Museum 1790) bemerkt: „Die Präposition vor paßt zu keinem der vorhergehenden Adjektive, die es regieren sollen. Man kann nur sagen: frei von und wohlgemut bei des Tadels Ernst und Spotte. Das Wort sicher hat der Dichter, wie es scheint, im Sinne behalten".

[3]) Luther ausgenommen.



Durch wessen Kunst steht dein Gebein
In ordentlicher Fülle?
Wer gab den Augen Licht und Schein,
Dem Leibe Haut und Hülle?
Wer zog die Adern hier und dort,
Ein jed an ihre Stell und Ort?
Wer setzte hin und wieder
So viel und schöne Glieder?

3. *Vergleiche.* Der Geist der Popularität, das ist, sagt Bürger, der Geist der Anschaulichkeit und des Lebens (Vorrede 1789). Lebendige Anschauung, Natur und Deutlichkeit fürs Volk, das war schon in der Lenore sein Streben (Strodtmann 27. Sept. 1773). Diese Anschaulichkeit zu erreichen, greift er gern zu einem sehr wirksamen Mittel, zum Vergleich. Es galt nur das Volk im Ganzen kennen zu lernen, seine Phantasie und Fühlbarkeit zu erkunden, um, wie er sich im Daniel Wunderlich ausdrückt, jene mit gehörigen Bildern zu füllen und für diese das richtige Kaliber zu treffen. Am sichersten ging er nun zunächst darin, wenn er an solchen Vergleichen hevorsuchte, was in der lebendigsten Muttersprache schon vorhanden war. So wenn er in Anlehnung an das „cruel heart of stone" des Englischen im Bruder Graurock schreibt:

Und wärst du wie sein Marmelstein [1]),
Wärst dennoch nicht zu hart —

oder wenn er über sein Original hinaus den Wankelmut der Jugend in Parallele bringt mit den Launen des April, wenn er den Geliebten lauter, treu und echt wie Gold sein läßt, oder wenn er spricht von dem Leid, das schwer wie Blei das Herz zerpreßt. Daneben stehen andere echt populäre, im Volke gang und gäbe Vergleiche: schuldlos wie ein Täubchen (Pfarrerstochter), glatt und blank wie ein Spiegel, weiß wie Schnee (Kuh), volksmäßige Bilder: „Fiel ab wie mürber Zunder" (Lenore), „Wie Ebb und Flut zur See" (Sch. Suschen), „Hier schlug ihr ... das bebende Herz wie ein Hammer" (Kuh),

---

1) Der Marmelstein wird auch im deutschen Volkslied oft genannt.





„Verlöschend wie ein Licht[1]) (Bruder Graurock). Schon etwas gesucht sind in der Pfarrerstochter die gehäuften Vergleiche für das Schloß Falkenstein:

Die Mauern wie Silber, die Dächer wie Stahl,
Die Fenster wie brennende Spiegel,

treffender und von reizender Symbolik dagegen im Eingang derselben Ballade die Verse:

Da rasselt, da flattert und sträubet es sich,
Wie gegen den Falken die Taube[2]),

von vorzüglicher, populärer Anschauung und zugleich an komischer Wirkung ihresgleichen suchend im Kaiser und Abt:

Wie Vollmond glänzte sein feistes Gesicht ...
Da sprang, wie ein Böcklein, der Abt vor Behagen.

Im Lied vom braven Mann:

Der Tauwind kam vom Mittagsmeer
Und schnob durch Welschland trüb und feucht.
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wenn der Wolf die Herde scheucht —

bereiten die personifizierenden „kam" und „schnob" wirksam auf den homerischen Vergleich vor (s. S. 23/24).

Nur poetisch traditionell, ohne volkstümlichere Wurzel sind; „himmlisch wie ein Engel" (Robert), „süß wie Nelkenduft" oder „Wuchs und Angesicht Wie Morgenrot im Mai" (Bruder Graurock). Sie sind übrigens in den Balladen sehr selten, während sie in seiner Lyrik schon häufiger auftreten, wo das Letztere noch in fünf verschiedenen Variationen vorkommt[3]).

---

[1]) In Erinnerung an das „Lisch aus mein Licht" der Lenore und mit Anlehnung an das populär geläufige „Jemandem das Lebenslicht ausblasen".

[2]) Vgl. zu dieser Stelle Schlegel (a. a. O.).

[3]) Schön wie die Morgenstunde,
Mit rosichtem Gesicht (An die Hoffnung),
Die Wang ist Morgenröte (Lob Helenens),
Dann schmückt mit hohem Morgenrot
Mein Kuß die jugendliche Wange (Die beiden Liebenden),
Rosicht wie die Morgenstunde (Elegie),
Rosicht hebt es sich und golden,
Wie des Morgens lichtes Haupt (Hohe Lied).

Die ganze Kraft und die ganze Schwäche der Bürgerschen Manier wird durch seine Vergleiche illustriert. Wenn es in der Lenore heißt:

Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen,

so ist das für eine Gespensterballade passend[1]), aber wenn das Lied vom braven Mann „wie Orgelton und Glockenklang" klingen soll, so ist der Mund zu voll genommen. Ebenso übertrieben rhetorisch ist:

Ich sah wie in die Sonn hinein,
Und sah mein Auge blind (Sch. Suschen). —
Jetzt tat sich ihr blutiger Tränenquell auf
Und strömte, wie Regen vom Dache, darauf (Len. u. Bl.).

Im Stil der Kraftausdrücke bewegen sich:

Zu Ohren braust ihm wie ein Meer
Die Schreckenspost der Dirne. —
Wie Wetter schlug des Liebsten Schwert —
Vor Zorn der Freiherr heiß und rot,
Glich einer Feueresse (Entführung).
Und wie von Sturm und Wogen
Ward er hinweggezogen (St. Stephan).
Schoß Blitz vom Aug wie Ungewitter (Wilde Jäger).

Gelang ihm hier nicht immer die natürliche Klarheit und Deutlichkeit, so erschreckt er uns ein anderes Mal durch ein Übermaß von Veranschaulichung:

Es packt ihn wie mit Krallen an,
Und schüttelt ihn, wie Fieber,
Hinüber und herüber (Entführung).

Weiter aber als in dem Lockengeschenk: „Mit einem Blicke scharf wie Dorn" konnte er es kaum treiben. Die ganze und noch dazu recht unpopuläre Derbheit seiner Manier kommt zum Ausdruck in:

Nun harrt er und harrte mit schäumendem Mund,
Wie vor der Höhle des Wildes ein Hund (Len. u. Bl.). —
Wir hau'n, als hackten wir Fleisch zur Bank (L. v. Treue).

---

[1]) Zu dem Vergleich:

Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt —

vgl. die ironisierende „Warte" (Anthologie der Deutschen, Leipzig 1772):

Wie wenn durch bebend Espenlaub
Gewitterwinde pfeifen.

Da der Dichter stets nach solchen Vergleichen jagt, verfällt er mitunter in Künstelei:

Wie Beeren zu Beeren an Trauben des Weins,
So reihten wir Küsse zu Küssen in eins —
Und zwischen den Trauben von Küssen hin schlang
Sich, ähnlich den Reben, Gespräch und Gesang (Untr. ü. A.).

Zu weit hergeholt und nicht allzu treffend ist die Stelle, wo Frau Magdalis den Verlust ihrer Kuh beklagt:

Wie Kindlein, welche der nährenden Brust
Der Mutter sich sollen entwöhnen.

Vollends an den Haaren herbeigezogen und durch umständliche Konstruktion und Enjambement noch geschädigt, ist im Lied von Treue:

Er sah sein Schlößchen bald nicht mehr fern,
Und wie den Stern
Des Morgens das Fensterglas flimmern.

Eines seiner herrlichsten Gleichnisse ist das biblische

Drum, Lieb ist wohl wie Wind im Meer:
Sein Sausen ihr wohl hört,
Allein ihr wisset nicht, woher,
Wißt nicht, wohin er fährt (Schön Suschen),

aber es wird gekünstelt und verdorben, wo er es in Lenardo und Blandine noch einmal aufgreift und variiert.

Diesen Vergleichen stehen nahe die zusammengesetzten, echt volkstümlichen Worte wie: wasserhell, himmelblau, rosenrot, kohlschwarz, schwefelgelb, feuerfarben, totenstill, totenblaß. Die äußere Form des Vergleichs ist gefallen. Die Eigenschaft ist mit dem Gegenstand, für welchen sie im Volke allgemein als typisch betrachtet wird, in Eins zusammengezogen. Substantivkompositionen wie Rabenhaar [1]) (Lenore) oder das nach diesem Muster gebildete Rabenschatten (Entführung), Lilienhand [2]) (Lenore) oder das darnach gebildete Lilienhaut (Pfarrerstochter), Schwanenhand usw. gehören nicht eigentlich zu den populären.

---

[1]) Nicht, wie Holzhausen (a. a. O. S. 336 Anm.) meint, von Bürger geschaffen, — das Wort findet sich schon in der Lutherbibel.

[2]) Herders Übersetzung von „William's Ghost“.



4. *Diminution.* Es ist nicht zu leugnen, daß die Verkleinerung als Koseform beim Volk eine große Rolle spielt; sie mag auch in Kinderliedern und Kinderreimen in Ansehen stehen, — die gute, echte Volkslyrik aber kommt trefflich ohne sie aus. Daß die höchste Lyrik nicht auf sie angewiesen ist, hat das Beispiel Goethes gezeigt[1]). Lieder wie das „Litthauische Brautlied" oder das Schweizerliedchen „Dusle und Babele" (die Herder in seine Sammlung aufgenommen), in denen die Diminution eine starke Verwendung findet, sind keineswegs typisch für die allgemeine Volkslyrik. — In seinen komischen Romanzen hat Bürger die Verkleinerung reichlich ausgenützt, mit wirklichem Erfolge aber nur im Kaiser und Abt. Die meisten seiner anderen und besonders seine großen Balladen sind davon fast ganz frei. Eine unrühmliche Ausnahme macht wieder Lenardo und Blandine. Wie hier die häufige Diminution uns dies Gedicht noch mehr verleidet, kommt sie auch in der Kuh, im Lied von Treue und im Grafen Walter, wo sie wieder mehr Einfluß gewinnt, der populären Wirkung in nichts zugute; man müßte denn das „goldene Härlein" oder das gebärende „Weiblein" für poetische Ausdrücke halten. Hatte der Dichter das Bedürfnis neben dem Harten und Rauhen, leidenschaftlich Brutalen, in seinen Balladen auch das Minnigliche, Gefühlsinnige zur Geltung zu bringen, so war es damit allein nicht getan. In der Pfarrerstochter ist die Koseform stärker verwertet, aber hier dem Tone des Stückes angemessener, wenn auch nicht durchweg wesentlich oder zu rechtfertigen. Bei

Dem Jüngferchen lacht in die Augen das Schloß,
Ihm lacht in das Herzchen der Junker zu Roß —

ist die Verkleinerung das erste Mal entschieden ein guter Griff, weil sie zugleich eine treffliche Ironie einmischt, welche durchaus am Platze ist. Das zweite Mal aber hat sie keinen solchen Sinn und zerstört die Wirkung der ersteren.

Diese Diminution ist weniger ein beabsichtigtes, volkstümlich-poetisches Mittel, als eine Nachwirkung aus dem Bänkelsang und der verfallenden Anakreontik.

---

[1]) Vgl. andererseits wieder Heine.

5. *Das Wörtchen „wohl“* ist in der späteren Volkspoesie sehr gebräuchlich. So beliebt es ist, bleibt es doch meist ein Flickwort, und die echte populäre, wie jede gute Poesie wird solche, wenn dem Ohr auch schön klingende Schnörkel vermeiden. Bürger hat dieses „wohl“ sicher aus dem Volkslied aufgegriffen (vgl. des Armen Suschens Traum). Doch während es das Volkslied, wie überhaupt die ältere Sprache nur vor Präpositionen meist bei Zeitwörtern, die eine Bewegung angeben, gebraucht[1]), so findet er viel ausgedehntere Verwendung dafür. In der Lenore ist es schon mehrmals zu treffen: Sie frug den Zug wohl auf und ab, Die Mutter lief wohl hin zu ihr, Wohl um den trauten Ritter schlang, Nun tanzten wohl beim Mondenschein, — und seitdem ist es ihm ein gern gebrauchtes, vermeintlich volkstümliches Balladenwort geblieben. Wenn er in Lenardo und Blandine es auch zweimal tilgt, ist doch nicht richtig, daß es fast überall ausgemerzt wurde, wie Sauer meint. Ja, es ist die Frage, ob Bürger die betreffenden Änderungen dem „wohl“ zuliebe gemacht hat. In dem Vers „Er hielt sie wohl höher“ dürfte ihm eher die unbeholfene h-Alliteration oder der Ausdruck „hoch halten“ den Anstoß gegeben haben, da er ihn in: „Er schätzte sie höher“ umändert. Das „wohl“ wäre einfacher zu ersetzen gewesen. In dem anderen Vers aber: „Drauf ließ er wohl machen ein'n silbernen Sarg“ hat das synkopierte „ein'n“ schon genügt, Bürger zu der Änderung „Drauf wurde bereitet ein silberner Sarg“ zu bewegen. Ein weiterer Fall ist in des Armen Suschens Traum: „Ich suchte wohl mit Angst und Schweiß“. Hier mußte das „wohl“ der bei Bürger so sehr beliebten Wiederholung (Ich sucht' und sucht') Platz machen. Hätte er übrigens mit diesem Worte auf dem Kriegsfuße gelebt, würde in derselben Ballade „Drauf ging ich wohl ans

---

[1]) Vgl. Herders Volkslieder:

Und da sie vor jen's Kloster kamen,
Wohl vor das hohe Tor (Lied v. jungen Grafen),
Es wollt' ein Mädchen Rosenbrechen gehn,
Wohl in die grüne Haide (Mädchen u. Hasel),
Es reit der Herr von Falkenstein,
Wohl über eine breite Haide (L. v. H. v. Falkenstein).

Gartenbeet“, in Lenardo und Blandine: „Wohl in der Prinzessin ihr Sommerlosier“ oder gar „Er warb wohl, und warb wohl vergebens manch Jahr“ stehen geblieben sein. Auch später erfreut es sich noch einer ziemlichen Beliebtheit. Die weitestgehende Verwendung findet es im Grafen Walter:

Wohl auf und ab am Rhein,
Sie kamen wohl zum blanken Schloß,
Sie sah'n wohl die zwölf Jungfrau'n schön,
Sie sank wohl an die Kripp im Stall etc.

6. *Sprache.* Im durchaus populären Sinne bemüht sich Bürger um die deutsche Sprache. Wollte er ein Volksdichter sein, so mußte vor allen Dingen seine Sprache dem Volke verständlich werden. Er konnte im „Traumgott“ nicht mehr schreiben: „Den Schatten gleich an Lethens Sträuchen“, sondern mußte sich alltäglicher ausdrücken. Er läßt also den mythologischen Schnörkel fallen und sagt einfach und besser: „Den Schatten laß mein Bildnis gleichen“. Ähnlich wird im Lied an die Hoffnung „der Tellus Riesensohn“ in „des Lasters Riesensohn“, im Danklied „Äonenlang“ in das bescheidenere „lebenlang“ umgewandelt, und das ganz unpopuläre „Minne“ nachträglich fast vollständig ausgerottet. Auch die damals in der Lyrik noch gang und gäben Schäfer- und mythologischen Namen werden in gleichem Sinne abgelehnt, worin übrigens schon die ironisierende Romanze, — wenn auch nicht konsequent, — Bürger vorausgegangen war. Eine solche Sprachsäuberung hat der Dichter in seinen komischen Romanzen nicht für nötig gefunden, in denen uns die Fremdwörter durch ihre Zahl unangenehm auffallen.

Auch nach der positiven Seite hin betätigt er seinen Eifer für die Muttersprache. Denn suchte er einerseits die Sprache von fremden Elementen reinzuhalten, so wühlte er andererseits um so eifriger im eigenen Sprachschatz. Mit Breitinger[1]) lobt er die größere Ausdrucksfähigkeit der älteren

---

[1]) Breitinger a. a. O. II S. 50/60: „Zur Erhaltung dieser eigentümlichen Habe würde vortrefflich dienen, wenn ein sprachkundiger Mann die Mühe auf sich nehmen wollte, alle diejenigen Machtwörter und nachdrücklichen Redensarten, die in den Schriften Opitzens, Dachs, Tchernings, Flemmings . . . häufig vorkommen und seither



Sprache, doch hat er veraltete Wörter nur in beschränkter Zahl aufgenommen [1]). Mit Breitinger teilt er die Vorliebe für die „Machtwörter“, und expressive Wortkompositionen mit ent-, ver- und zer- sind bei Bürger sehr häufig [2]), wie er auch sonst nach wirksamen Zusammensetzungen strebt. Wir heben unter den zahlreichen Beispielen nur Alliterationen hervor wie Wirbelwind, Windeswirbel, Feuerfunken, Feuerfarben, Todestaumel, Todestau, Glockenklang, Goldesklang, Ritterruhm, Heerhorn, Hirtenhorn. Mit entschiedener Energie sucht er auch die niederdeutsche Volkssprache heranzuziehen [3]), und manches Wort schien ihm würdig, die Büchersprache zu bereichern [4]).

Selten wohl hatte ein Dichter einen größeren Respekt vor seiner Muttersprache: „Wenn etwas in dem ganzen Ge-

---

großenteils ins Vergessen geraten sind, aus dem Staube hervorzuziehen, ... und sie also den jetztlebenden Verfassern zur Wahl und zum Gebrauche vorlegte“; vgl. hierzu Bürger in seinen „Gedanken über die Beschaffenheit einer deutschen Übersetzung des Homer“: „Ein fleißiger Sprachforscher müßte unsere neuere Sprache mit den vortrefflichsten Schätzen aus den Schriften dieses bewunderungswürdigen Mannes (Luthers) ... bereichern können. Solche Schriften, .. von den Minnesingern an bis nach Opitz herunter, studiere der Übersetzer des Homer ebenso fleißig als sein griechisches Original“.

[1]) Neben Gift = Gabe (Danklied), Genieß = Genuß (Schwanenlied), seien aus seinen Balladen folgende angemerkt: lechen = lechzen und Losier (Lenardo und Blandine, vgl. Strodtmann 15. April 1776); Bis = sei (Entführung), Kunft = Wiederkunft (St. Stephan), kosen = reden, schwätzen (Untr. ü. A.). — So sucht auch Voß aus den Minneliedern und Luther „die alte Nerve der deutschen Sprache“ wieder zu gewinnen (Briefe I S. 130 u. 151).

[2]) Entreißen, entrollen, entraffen; verwehen, verrinnen, verriegeln, verschreien, verschüchtern, verwürzen; zerraufen, zerschlagen, zerringen, zersprengen (Lenore), zerbrechen, zerhauen, zerwerfen, zermalmen, zerdrücken, zerquetschen (Len. u. Bl.), zerborsten, zertrümmern, zerstoßen; durchsausen, durchheulen; erreiten, erjagen, erwittern usw.

[3]) Klopstocks Frau übersetzt das „Deutsche Mädchen“ ins Plattdeutsche: „Ik bin 'ne dütsche Deeren“.

[4]) Zusammenstellung bei Holzhausen S. 337f. Anm 2. — Auch Voß fahndet nach altmecklenburgischen Wörtern und Redensarten und macht sich kein Gewissen daraus „aus jedem anderen Dialekte die kernhaftesten Wörter anzunehmen“ (Voß a. a. O. I S. 231).



biete der Wissenschaften wert ist, daß sich Männer damit beschäftigen, so ist es die Muttersprache". Jede andere gelehrte Sünde ist ihm verzeihlicher als eine Sprachsünde. Er wettert gegen die sprachverhunzenden Poeten[1]) und rechnet sich sein unablässiges Streben nach der pünktlichsten grammatischen Richtigkeit zum besonderen Verdienst an. Er ist streng bis zur Pedanterie. Ein Druckfehler in seinen Werken verdirbt ihm gleich die Hälfte der Lust. Er selbst hatte einmal „Zeichniß" statt „Zeugnis" geschrieben, entdeckte aber das Versehen noch rechtzeitig und meint: „Wäre dieser Schnitzer stehen geblieben, er wäre ein Nagel zu meinem Sarge gewesen".

Dies Streben nach Korrektheit steht in schroffem Gegensatz zu dem allen Regeln spottenden Gebaren von Sturm und Drang. Boies Kritik hatte Bürger gelehrt, „de faire difficilement des vers". Oft hat er zwar in seinem Herzen die Feile des Freundes „verwünscht und verwettert"; aber seit 1776 wird es ihm selten mehr sauer, „so ziemlich genau und korrekt zu sein" (Strodtmann 2. Febr. 1776).

Jedoch hielt er, wie wir gesehen (s. S. 50f. u. 78f.) in der Ballade nicht dieselbe Sorgfalt für nötig, wie in den lyrischen Stücken (s. u. Anm.). Für seine Balladensprache gilt, was er in der „Königin von Golkonde" (Bearbeitung nach Boufflers Prose) sagt:

Ich schätze zwar der edlen Feile Fleiß,
Doch wird ein Höckerchen nicht meiner Lust gleich schaden.

War er schon in den Weibern von Weinsberg mit dem rostigen Kolorit „nicht gar übel" zufrieden, so ist er noch zwei Jahre später der Meinung, daß die Balladensprache hie und da ein „Rostflecken wohl zieren" mag. Nur dürfen solche Lizenzen nicht zu Eselsbrücken werden. Man darf sich ihrer nur im äußersten Notfalle bedienen zur Erreichung höherer Zwecke (Strodtmann 23. Jan. u. 18. Aug. 1777). Hierin zeigt er wieder, daß er von der ironisierenden Romanze ausgegangen und sich ihrem Einfluß nie ganz entziehen konnte: denn auch dort haben kleine Nachlässigkeiten, die der Wir-

---

[1]) Auch Goethe trieb es ihm manchmal zu arg.



kung des Ganzen nicht nachteilig sind, oft einen vorzüglichen Wert[1]).

[1]) Daß es Bürger in der Ballade nicht auf höchste Korrektheit ankam, zeigt besonders deutlich der Reim. Mit Ausnahme von d : t im männlichen Ausgang, welche 43mal gebunden sind (in der Lenore z. B. Leid: Seligkeit, Kind: gesinnt, schwand: gerannt), erlaubt er sich in konsonantischer Hinsicht keine großen Freiheiten; dagegen läßt er sich bezüglich der Vokale die größten Ungenauigkeiten zuschulden kommen. Er bindet lange und kurze Vokale, trotzdem ihm selbst diese Reime so „unrein und widerwärtig als möglich“ sind. So reimt er: Herr mit her und er, Gruß mit Kuß und muß, schnitt mit Glied, hin mit beschien und Rosmarin, Kinn mit zieh'n, zuwider mit nieder, tot mit Gott, wohl mit soll, toll und voll, Brot mit Loth (Fr. Schnips), los mit Schloß und Roß. Davon ist stets (4mal) mit Länge gereimt. Diese Unreinheit ist noch häufiger in den a-Reimen, wo er bindet: Mann mit getan, Stadt mit trat und Rat, Graf mit straff usw. Die Präposition an ist meist mit Länge gebunden (getan, Wahn, Kahn, Plan, Bahn), doch mehrmals auch mit Kürze (Mann, begann, wann, dann). Die gleiche Unsicherheit zeigen die Komposita: daran (getan), heran (Mann). Auch sonst treten im Reim noch öfters Schwankungen in der Aussprache hervor. So reimt Gras mit Kürze auf blaß und naß, mit Länge auf saß; nach steht gewöhnlich mit kurzem, zweimal aber mit langem a; Jagd reimt mit Länge auf behagt, mit Kürze auf Nacht, ebenso Magd auf gesagt und Nacht. Jedoch sind diese Schwankungen nicht so sehr auf Unsicherheit der Aussprache zurückzuführen, als auf Notgebrauch zugunsten des Reims, so auch wenn er gab oder Grab auf ab, hinab oder herab reimt.

Die Reime ä auf e auf ö oder i auf ü sind für Bürger keine ganz richtigen Reime, und in den lyrischen Stücken nimmt er sie nur, „wenn durchaus kein anderer Ausweg“ mehr vorhanden ist. Umsomehr finden sie sich in seinen Balladen. Wir zählen hier nicht weniger als 90 ä : e : ö-Reime und nicht weniger als 75 i : ü-Reime. Der Reim eu : ei, der ihm ebenfalls nicht als rein galt, steht 35mal, das macht hier allein 200 von der eigenen Kritik des Dichters beanstandete Reime, d. h. mehr als 12 % der Gesamtzahl.

Den reichen Reim, den Bürger lieber den armseligen Reim nennen möchte, verwirft er. „Wenn es aber die Umstände erfordern, daß einerlei Begriff in zwei Versen an das Ende zu stehen kommen, so ist nichts billiger, als daß er auch mit eben demselben Worte bezeichnet werde“. In Bürgers leidenschaftlicher Poesie, in ihrer wiederholenden, oft eigensinnig beharrenden Manier treten diese Umstände recht häufig ein, und daß er dem identischen Reim dabei nicht aus dem Wege geht, beweist sein 54maliges Vorkommen.

Zu den dichterischen Freiheiten muß auch die Elision gerechnet werden. Herder war in den „Blättern von deutscher Art und Kunst“ mit Feuer dafür eingetreten: „Aber wer wird zu elidieren wagen“? Er selbst ging in seinen Proben mit dem Beispiel voran, und Bürger folgte ihm. Die Elisionen gehören zur schnellrollenden Rede, zur starken und heftigen Leidenschaft, sie gehören auch mit zum populären Sprachgebrauch. Bürger unterdrückt die vielen schleppenden „e“, die ihm so oft den Rhythmus verderben, wo nur möglich, besonders in der Flexion des Substantivs und des Zeitworts. Er elidiert das Endungs-„e“ der schwachen Präterita, nicht achtend, daß dadurch Imperfekt und Präsens in der Form zusammenfallen. Auch wo das „e“ der Flexionssilben durch nachfolgendes „n“ geschützt ist, fällt es häufig: hau'n, sah'n, Jungfrau'n, und besonders im Reim: frei'n, entfloh'n, erfreu'n, seh'n, schau'n, kastei'n usw. Auch bei einer Präposition wie ohne, einem Adverb wie heute schwindet das „e“ (Lenore). Bedenklicher ist die Unterdrückung des Plural-„e“ in Nüss' (Kaiser und Abt). Synkopierte Formen wie „goldnen“ (Lenore), „Wütrich“ (Wilde Jäger), „wackrer“ (Pfarrerstochter), verrätrisch“ (Lied von Treue), oder „blut'gen“ (Lenardo und Blandine) sind schon seltener; ganz vereinzelt Verhunzungen wie „trompet't“ (Weiber von Weinsberg), „Un'vers'täten (Kaiser und Abt). Bevorzugt aber werden alle Zeit verkürzte Formen wie drauf, dran, drob; mehrmals gebraucht populäre Verstümmelungen wie 'nein (Weiber von Weinsberg) oder 'mal (Lenardo und Blandine, Kaiser und Abt).

Das unpersönliche „es“ tritt mit Vorliebe in Elision. Die Zusammenziehung des Artikels mit dem vorhergehenden Worte ist nicht selten: Wenn's Herz auch bricht; hinter's Rappen Hufen; quer über'n Kreuzweg usw. In den lyrischen Gedichten macht Bürger viel weniger Gebrauch von solchen Lizenzen. In seinen Balladen traten sie nur beim anapästischen Metrum etwas zurück, wo die sonst überflüssigen „e“ zur Füllung der Takte notwendig werden. Im übrigen aber gehören diese Freiheiten ohne Unterschied der Gedichte oder Perioden von Anfang an durchaus zu seinem festen Stil.

7. *Metrum.* Wie Bürger für die Übersetzung Homers die volkstümliche Sprache der Bibel verwendet, greift er auch nach dem populärsten Versmaß, dem Jambus. Die Jamben sind dem Deutschen, was dem Griechen der Hexameter ist. Der Jambus ist uns die natürlichste Versart. Das deutsche Ohr ist nichts anderes gewöhnt. Zu dieser Ansicht kam er durch Herders „Fragmente über die neuere deutsche Literatur", auf die er sich in seiner „Beschaffenheit einer Übersetzung des Homer" beruft. In steigenden Metren sind auch seine Balladen abgefaßt (vgl. Holzhausen a. a. O. S. 339), und er kann sich „immer nicht erwehren, den Anfang der Verse anapästisch auszusprechen" (Strodtmann 17. Okt. 1776). Von den lateinisch-griechischen Versmaßen, mit denen sich im Göttinger Dichterbund besonders Voß und Hölty (nach dem Muster Klopstocks) abmühen, bleibt er unberührt; er hält sich an die heimische Tradition. Wenn er sich so in metrischer Beziehung durch Verwerfen des Trochäus und Dactylus stark einschränkt, so sucht er andererseits im Strophenbau um so größere Abwechselung zu erzielen. Seine Balladen zeigen 4-, 5-, 6-, 7- und 8zeilige jambische, 4- und 5zeilige anapästische Strophen mit den verschiedensten Reimstellungen. Bei den geläufigen Versmaßen der vierzeiligen Strophe mit 4- (Robert) oder abwechselnd 4- und 3füßigen Jamben (Des armen Suschens Traum) brauchen wir uns nicht aufzuhalten[1]). Metrischen Einfluß des Volksliedes erkannten wir im Ritter und sein Liebchen (vgl. Rosmarin), und solchen haben wir auch in „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" zu suchen (vgl. „Prinzenraub" in Herders Volksliedern). Das Metrum des Bruder Graurock hatte z. B. schon Schiebeler in Gebrauch (vgl. Pyreneus und die Musen), und ebenso waren die nur wenig von einander abweichenden Strophen des Raubgrafen, der Weiber von Weinsberg und des Wilden Jägers schon in der ironisierenden Romanze beliebt (vgl. Löwens Lucretia), desgleichen die 7zeilige Strophe des Hechelträgers (vgl. Geißlers „Raub der Sabinerinnen"). Besonders bei diesen

[1]) Mit Robert hat Frau Schnips, mit Arm Suschen hat Graf Walter gleiches Versmaß.



beiden letzten Maßen ist auch an Einwirkung des Kirchenliedes zu denken (vgl. „Mir nach spricht Christus, unser Held“ und „Allein Gott in der Höh’ sei Ehr“). Bezüglich des Lenorenmetrums haben wir schon an das Kirchenlied erinnert (vgl. das Ristsche „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“). Das Versmaß von Lenardo und Blandine geht, wenn die Beziehungen dieser Ballade zu „Little Musgrave“ als erwiesen gelten können, auf dieses Gedicht zurück[1]). Zur metrischen Erklärung würde übrigens der Hinweis auf das Zigeunerlied im Götz: „Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee“ ausreichen. Die Strophe des Kaiser und Abt ist die des englischen Originals. So stellen sich auch in den Maßen der Bürgerschen Balladen noch einmal äußerlich die hauptsächlichsten Einflüsse dar, die der Dichter als Begründer dieser neuen Dichtungsart erfahren hat.

*Ergebnis.* Das Studium seiner gesamten Technik zeigt uns, daß Bürger stets nach bewußten und klaren Regeln, nach den Gesetzen leidenschaftlicher, volkstümlich lebendiger Poesie arbeitet. Er ist ein großer Theoretiker, der sich von Allem, was er schreibt, in jedem Moment Rechenschaft gibt. Des „heiligen Kondorgeistes“ ist er seit der Lenore (Strodtmann 16. Sept. 1773) nie mehr voll gewesen, und von der Inspiration des Genies hat er kaum etwas erfahren. Der Ton seiner Ballade ist als Ganzes nicht irgend woher aufgegriffen, sondern mit großer Absichtlichkeit und ungeheuerem Fleiß mit Hülfe der Winke und Lehren Breitingers und Herders neugeschaffen. Alle die einzelnen Momente seiner Technik stehen für sich, sie werden oft nachträglich selbständig eingearbeitet und haben unter sich nur die eine Beziehung der populären Lebendigkeit. Wir erkennen keinen festen, übernommenen Ton; fest sind nur seine poetischen Mittel, — und je nachdem er künstlerisch maßvoll und geschickt oder ungeberdig und unklug verfuhr in ihrer Handhabung, hat er eine Lenore, ein Suschen oder eine Blandine

[1]) Diese Strophe wird in Untreue über Alles wieder aufgenommen und noch einmal variiert in der „Kuh“. — Zum Metrum des Liedes von Treue vgl. die Anmerkung Bergers.



gedichtet. Wir müssen auch auf die Bürgersche Technik jede unmittelbare Einwirkung der englischen Reliques auf das Entschiedenste verneinen.

Ein dritter Weg, die Vergleichung der einzelnen Balladen untereinander wird uns indirekt zu demselben Resultate führen. Isoliert wie Bürger in Gelliehausen und Wöllmershausen stand, war er ausschließlich auf literarische Anregungen angewiesen. Daß ihm aber auch diese die ganze Zeit hindurch, besonders aber bis zum Jahre 1777, nicht beschert waren, darüber hören wir ihn oft genug in seinen Briefen klagen. Dieser Mangel mußte sich naturgemäß in seiner Poesie höchst nachteilig bemerkbar machen. In welcher Weise, wollen wir im nachfolgenden Kapitel zusammenstellen.

DRITTES KAPITEL.

## DER UMFANG SEINES KÖNNENS.

Die mit dem Bewußtsein seiner dichterischen Kraft allmählich durchbrechende Verernstigung seiner Poesie mußte sich bei ihm natürlich auch auf die Romanze erstrecken, umsomehr als er eben anfing, sich für die epischen Gedichte überhaupt zu entscheiden (Strodtmann 2. Nov. 1772), welche ihm (neben den dramatischen) allein Gedichte zu sein schienen. Weiter aber hat ihm Herders Bewunderung der ernsten Ballade in England von dieser Dichtungsart einen höheren Begriff gegeben und ihn gelehrt, sie als berechtigte und wirksame Kunstgattung zu schätzen, die es wohl verdiente, daß man sein ganzes Können aufbot.

*Komposition. Lenore als Muster.* Wenn Schlegel den „Bellin“ als sprechendes Beispiel dafür anführt, wie sorglos Bürger über Plan und Anlage eines Gedichtes sein konnte, während ihn die Ausputzung des Einzelnen bis ins Feinste hinein beschäftigte, so findet dieser Tadel gewiß auf seine Balladen keine Anwendung. Im Gegenteil hat man ihren planmäßigen Aufbau stets anerkannt und ihn sogar mit dem fünfaktiger Dramen verglichen[1]). („Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ ist aus dramatischen Plänen hervorgegangen!). Und durch diese architektonisch strenge Gliederung (der Komposition sowohl wie der Strophen) unterscheiden sich Bürgers große Originalballaden ganz besonders von seinen Nachahmungen und den Reliques überhaupt. Auffallend ist auch, daß die Periode und refrainartige Wiederholung in seinen Bearbeitungen englischer Gedichte (Kaiser und Abt ausgenommen) so gut wie keine Rolle spielen, während sie doch, abgesehen von den komischen Romanzen, zum Hervorstechendsten seiner Technik gehören. Sein Muster hat sich

[1]) Vgl. Holzhausen a. a. O. S. 332.

der Dichter selbst geschaffen in Lenore; und bezeichnend ist es für sein Kompositionsvermögen, daß sie im Aufbau auch für die Mehrzahl seiner Balladen maßgebend geworden ist. Es ergibt sich ohne Zwang folgendes, einheitliches Grundschema der Disposition:

1. Rasche, vorläufige Einführung (Thema).
2. Schilderung der allgemeineren Verhältnisse.
3. Ausführung in drei Abschnitten.
4. Katastrophe und Ausgang.

Zwei große Originalballaden stehen zunächst im Mittelpunkt seines Schaffens: Lenore und der Wilde Jäger. Die Lenore hielt ihn fünf volle Monde in Atem; die Arbeit am Wilden Jäger aber erstreckt sich über mehr als vier Jahre. Die Konzeption dieser Ballade fällt in die Zeit, wo Bürger ganz im Banne seiner Lenore stand[1]), und ward begonnen am 11. Oktober 1773 in direkter Rivalität zu ihr. Sein ehrgeiziges Streben ging dahin, die Lenore zu übertrumpfen[2]). Das war von vornherein ein sehr kühnes und gefährliches Unternehmen. Schon die Wahl des Themas beweist die Abhängigkeit von Lenore. Sollte diese geschlagen werden, so mußte eben ein mehr oder weniger verwandter Stoff gewählt werden; denn der Dichter glaubte, sich wiederholen zu müssen, um sich vervollkommnen zu können. War es ihm gelungen, Leben und Bewegung in die Poesie zu bringen, so setzt er nun seinen ganzen Eigensinn darauf, alle ihm mögliche lebendige, darstellende Kraft im Wilden Jäger zu vereinigen (Strodtmann Nr. 336 u. 421). So sollte vor Allem der großartige Geisterritt der Lenore, von dem er an die Grafen Stolberg schreibt: „Ist ein Ritt, wo einem deucht,

---

[1]) Die Zigeunerszene des Götz (vgl. auch Berger S. 430 und Wurzbach S. 146) mag den Anstoß zur Behandlung der Wilden Jäger-Sage gegeben haben: „Hört ihr den Wilden Jäger! Er zieht grad über uns hin. Wie die Hunde bellen! Wau! Wau! Die Peitschen knallen. Die Jäger jauchzen, holla! ho!" — Man vgl. hierzu auch den Brief Bürgers an Goethe (Juni 1775): „Meine Meduse ist hinterm Wilden Jäger her und hört im dunklen grauenvollen Forst sein Halloh! seines Hornes Klang seiner Peitsche knallen und das Gekläffe seiner losgekoppelten Hunde".

[2]) „Wenn ich's erreiche, so wird hinfort Lenore nur mein Mond, dies aber meine Sonne sein" (Strodtmann 19. Aug. 1775).

daß das ganze Firmament mit allen Sternen oben überhin fliegt, nicht eine Shakespearesche Idee?" — noch überboten werden. Daß es ihm dabei nicht gelingen würde, sich selbständig zu halten, war vorauszusehen. So verläuft denn auch die Wilde Jagd jenem ganz parallel. Die Darstellung zerfällt beide Male gleichmäßig in drei unter sich wieder ganz symmetrische Perioden; am Schlusse jeder Periode tritt eine Unterbrechung ein, die letzte führt zugleich auch die Katastrophe herbei,

Lenore: Huhu! ein gräßlich Wunder,
Wilde Jäger: Und aus der Erd empor, huhu! —

die in der Bestrafung des schuldigen Individuums besteht und an das Hereinragen einer höheren Welt geknüpft ist. In der Lenore wie im Wilden Jäger wird die Unterbrechung zunächst für das Individuum, dann in Wirklichkeit aufgehoben, worauf der Ritt aufs Neue fortgesetzt wird. Am deutlichsten zeigt diese Gleichheit im Aufbau das folgende Schema[1]):

A. Der Geisterritt der Lenore.

| | I. | | II. | | III. |
|---|---|---|---|---|---|
| Ritt | 19,5-8 | = | 23,5-8 | = | 26,5-8 |
| Szenerie | 20,1-4 | | 24,1-4 | | 27,1-4 |
| Dialog | „20,5-8" | = | „24,5-8" | = | „27,5-8" |
| Unterbrechung | 21 | | 25,1-4 | | — |
| Aufhebung derselben | | | | | |
| für das Individuum | „22" | | „25,5-8" | | „28" |
| in Wirklichkeit | 23,1-4 | | 26,1-4 | | 29 |
| Katastrophe | | | | | 30 f. |

B. Der Ritt des Wilden Jägers.

| | I. | | II. | | III. |
|---|---|---|---|---|---|
| Ritt, Verfolgung, Szenerie | 9,10 | | 15,16 | | 21,22 |
| Unterbrechung | 11 („11,4-6") | | „17" | | „23" |
| Warnung | 12 | = | 18 | = | 24 |
| Aufhebung der Unterbrechung | | | | | |
| für das Individuum | „13" | | „19" | | „25" |
| in Wirklichkeit | 14 | | 20 | | 26 |
| Katastrophe | | | | | 26 ff. |

[1]) Die römischen Ziffern (I—III) bedeuten die 3 Perioden, die arabischen die Nummern der Strophen resp. der Verse, die Anführungsstriche die direkte Rede, das Gleichheitszeichen die wörtlich gleiche Ausführung.

Wenn der Wilde Jäger im Aufbau dergestalt beeinflußt werden konnte, so stand zu erwarten, daß Bürger auch im Detail der Ausführung manches aus der Lenore mit herüber nahm. Doch hat er sich dank dem langsamen Fortschreiten der Arbeit ziemlich selbständig gehalten.

Einen sehr starken Einfluß hat die Lenore auch auf die „Kuh" ausgeübt[1]), besonders auf den ersten Teil. Gleich in der Eingangsstrophe erinnert die kummervolle Witwe an die verlassene Lenore. Und wie in Lenore das Heer mit Sing und Sang und Kling und Klang heimzieht, so kommt jetzt mit lieblichem Schellengetön die Herde heim. Wie dort Wilhelm nicht zurückkehrt, — „hin ist hin!" — so macht auch keine Kuh vor Magdalis Stalle mehr halt; denn „ihr Eins und ihr Alles ist hin!" Wenn die trostlose, verzweifelte Braut den Busen zerschlägt und die Hand zerringt bis Sonnenuntergang und mit Gott im Himmel hadert, so klagt auch die tiefgeschlagene Witwe „Abend und Nacht den Verlust", und ihr Schmerz zürnt und hadert dem Vater der Witwen und Waisen entgegen. Der Umschwung tritt ein: Wilhelm kommt (Und außen horch!); die Kuh steht wieder im Stalle (Und horch!). Sogar Anklänge an den Gespensterspuk der Lenore machen sich bemerkbar. Denn wenn Frau Magdalis „wähnt, es erhübe sich Geistertumult, ihr sträfliches Zagen zu rächen", so sind das dieselben Geister, die schon in der Lenore heulend ihren Kettentanz aufführten.

### Wiederholung derselben Motive, Situationen etc.

*Lenore.* In Einzelheiten hat die Lenore auf die Mehrzahl der späteren Balladen eingewirkt. So wiederholen sich die extremen Momente, wo in Angst und Verzweiflung „Erbarmen!" geschrieen wird, nach der Lenore in neun anderen Gedichten[2]), und daneben kehrt noch fünfmal die Situation

---

[1]) Holzhausen a. a. O. S. 315.

[2]) Ach! daß sich Gott erbarme! (Lenore). — O Jesus Maria! erbarme dich mein! (Len. u. Bl.). — Barmherziger Himmel! erbarme dich! Verloren! verloren! wer rettet mich? (L. v. br. Mann). — Hilf, Jesu, hilf! erbarme dich! O Pedro, Pedro, rette mich! (Ines von Castro). — Barmherziger Himmel, erbarme dich mein! (Kuh). — O Vater,



wieder, wo das schuldige Individuum (oder ein anderes an seiner Statt) in höchster Not Gott und den Himmel um Verzeihung anfleht[1]). Das wilde Gebaren der Lenore:

Und warf sich hin zur Erde . . .
Zerschlug den Busen und zerrang
Die Hand . . . .

ist auch für Trudchen (Entführung) vorbildlich geworden:

Und Trudchen warf sich auf den Grund
Und rang die schönen Hände wund —,

und ähnlich geberdet sich die Pfarrerstochter. In der ersten Fassung der Lenore „taumelte" die Arme von Wut und Schmerz überwältigt zur Erde; diesen Affekt macht sich Bürger noch dreimal zunutze (Len. u. Bl., Pfarrerstochter, Lied v. Tr.). So wiederholt sich auch (neben Arm Suschen und Lenore) das Brechen des Herzens oder Blickes nochmals in Lenardo und Blandine, ferner im Bruder Graurock und in der Entführung, worin der Dichter beide Male über seine englische Vorlage hinausgeht.

*Der Wilde Jäger.* Von ihm aus können wir auf seine Umgebung einen ähnlichen Einfluß konstatieren. So ist das

---

habt Barmherzigkeit . . . O weh! o weh! Erbarm' es Gott! (Entf.). — Erbarmen! ach Erbarmen! (Fr. Schnips). — Erbarmen, lieber Herr, Erbarmen! (W. Jäger). — Wohin nun, wohin? Barmherziger Gott! (Pfarrerstochter). — Die Pastores schrien: Kyrie eleison! (W. v. Wbg.).

[1]) Hilf, Gott, hilf! Geh nicht ins Gericht
Mit deinem armen Kinde . . .
Behalt ihr nicht die Sünde (Lenore). —

Behalt, o Herr, für dein Gericht
Dem Volke diese Sünde nicht (St. Stephan). —

Lenardo, du Armer! Blandine, mein Kind!
O heiliger Himmel, verzeih mir die Sünd! . . .
Verklage mich nicht auch vor Gottes Gericht (Len. u. Bl.). —

Mit eurem armen Kinde.
Verzeih Euch, wie Ihr uns verzeiht,
Der Himmel auch die Sünde! . . .
Nunwohl, verzeih mir Gott die Schuld,
So wie ich euch verzeihe (Entführung). —

O Himmel, verzeihe mir jegliche Schuld
Und ahnde nicht meine Verbrechen (Kuh).

Gedicht „Der Bauer, An seinen durchlauchtigen Tyrannen“ ganz aus der Wilde Jäger-Stimmung herausgeboren. Im Sommer 1775 hatte Bürger mit aller Kraft diese Ballade wieder aufgenommen (Strodtmann Nr. 173), und einige Tage später übersendet er seinem Freund Boie den „Bauern“[1]). Ohne Zweifel war er damals gerade an der Ausarbeitung der Stelle, wo der Graf dem armen Landmann die Peitsche um die Ohren knallt. In kräftigem Tone macht der Dichter seinem Tyrannenhaß Luft, und so wurde aus Strophe 11—14 des Wilden Jägers ein kleines, selbständiges Bild. Die direkte Anlehnung geht genugsam aus den wörtlichen Anspielungen hervor[2]).

Wie für den Bauern mag auch der erste Anstoß zur „Kuh“[3]) im Wilden Jäger zu suchen sein. Wenn der Hirte dem Wildgrafen entgegenruft:

Bedenket, lieber Herr, hier grast
So mancher armen Witwe Kuh.
Ihr Eins und Alles spart der Armen!
Erbarmen, lieber Herr, Erbarmen!

so wird der tief das menschliche Elend mitempfindende Dichter gefragt und parallel zum „Bauern“ sich ausgemalt haben, wie einer solchen armen Witwe, die ihre Kuh verloren, zumute sein mag. Und wie er dort dem ersten Opfer des grausamen Fürsten ein besonderes Gedicht widmet, so singt er nunmehr das Lied von Frau Magdalis:

„Wie tief ich auf immer geschlagen nun bin!
Was hab ich, bist du erst verzehret?“
Denn Jammer! ihr Eins und ihr Alles war hin,
Die Kuh, die bisher sie ernähret.

Auf welche Art Frau Magdalis ihre Kuh eingebüßt, verschweigt Bürger, ebenso wie im „Bauern“ die Verfolgung des Landmanns nicht motiviert und nur im Zusammenhang mit dem Wilden Jäger verständlich ist.

---

[1]) Wie Grisebach, 1894 S. XXVI (mit Pröhle S. 7) dazu kommt, diese „markigen Dreizeiler“ in „denselben Sommer, da die Lenore entstand“, zu verlegen, ist rätselhaft.

[2]) Vgl. auch das Gedicht „Der Spatz“ aus dieser Zeit, das im Ausdruck mehrmals an den Wilden Jäger erinnert und ganz in diese Stimmung hineingehört.

[3]) Vgl. Holzhausen a. a. O. S. 315 Anm.

Wie Lenore, so hat auch der Wilde Jäger in seinen kräftigen Situationen für die anderen Balladen sich fruchtbar erwiesen. Das auffällige Bild:

> Und Hund und Mann und Roß zerstampfte
> Die Halmen, daß der Acker dampfte (vgl. den Bauern) —

kehrt mit nur geringer Variation in der Entführung und im Lied von Treue wieder[1]). Das „Angst rieselt ihm durch Mark und Bein" geht fast wörtlich in die „Kuh" über und findet sich etwas verändert noch einmal im Lied von Treue[2]). Folgende Verse dieser Ballade:

> Und steh dem Mann,
> An dem du Verdammnis erfrevelt.
> Verschlänge doch stracks dich ihr glühender Schlund,
> Und müßtest du ewig da flackern, o Hund,
> Vom Zeh bis zum Wirbel beschwefelt ....

sind ganz dem Vorstellungskreis des Wilden Jägers entnommen. Sie erinnern sowohl in ihrem Verdammungston an ihn, wie auch im Einzelnen an den „Frevelmut" des Rheingrafen, an das „Feuermeer", das ihn umwallt, an den „Höllenschlund", der sich auftut, und an den „schwefelgelben Wetterschein".

*Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* steht ganz abseits von Bürgers größten Balladen, der Lenore und dem Wilden Jäger. Sie hat er am längsten mit sich im Busen herumgetragen, in ihr steckt am meisten gefühltes und erlebtes Leben, am meisten Poesie[3]). Im Gegensatz zu den ersteren gab hier das Leben selbst den tieferen Gehalt. Es ist ein Stückchen echt menschlicher Tragik, das uns tiefer und gewaltiger ergreift, als alle Lenoren und Wilde Jäger, die wir wohl bewundern, aber doch nicht in dem Maße fühlen und miterleben können.

---

[1]) Auch das Roß der Dido „stampfet zu Funken den Grund"; vgl. noch S. 24 und S. 111 dieser Abhdlg.

[2]) Vgl. weiter „Nymphe des Negenborns" (aus der Zeit des Bauern) die „originelle" Variation: „Schauert durch das Mark der Beine".

[3]) Krembs (Über G. A. Bürgers Stellung zur Literatur seiner Zeit, Jenaer Diss.) hält die Pfarrerstochter für „bloß geschmacklos".

Am 27. September 1776 fragt Boie nach der „Kindesmörderin“ (so lautete der ursprüngliche Titel). Im Januar waren Bürger und er zum letzten Male zusammen gewesen, und nun war der Freund mittlerweile nach Hannover verzogen. Die Korrespondenz zwischen beiden zeigt zwischen Januar und September keine Lücke, und es ist in diesen Briefen von einer solchen Ballade nie die Rede gewesen. Boie mußte also schon von früher her von der Kindesmörderin wissen[1]). So kommen wir mit ihr spätestens bis in den Anfang des Jahres 1776. Aber wir möchten noch weiter gehen. So wie der „Bauer“ aus dem Wilden Jäger herausgeboren und zu einem selbständigen Gedichte abgerundet wurde, so ist aus der Kindesmörderin „Der Ritter und sein Liebchen“ hervorgegangen (Febr. 1775). Der Ritter und sein Liebchen sind niemand anders als der Junker und die Pfarrerstochter. Schon zu Anfang des Jahres 1775 würde demnach die Ballade in den Umrissen vorgelegen haben[2]). Der große Flug gelang ihm damals noch nicht, und er suchte in der Ausarbeitung und Verselbständigung einer Episode seine Flügel zu stärken. Nur so können wir uns den starken Einfluß, den diese kleine Romanze später rückwirkend auf die Pfarrerstochter ausübte, erklären. Das Liebchen hofft, daß der Ritter es zur Gemahlin nehme, doch der Verführer will nichts davon wissen. Mit Schmeichelei hatte er sie gewonnen und ihr die Unschuld geraubt, nun läßt er sie zu „Betrug und Hohn“ sitzen und zieht leichten Sinnes davon. Dies ist auch der Inhalt der

---

[1]) Ein dramatisches Sujet unter dem Titel hat er schon lang im Busen herumgetragen, schrieb er an Boie (15. Sept. 1776) gelegentlich Wagners Kindermörderin, die nach E. Schmidt „in mehreren Haupt- und Nebenmotiven ein sehr vergröberter Abklatsch der ungedruckten Gretchentragödie Goethes“ ist (s. Seuffertsche Neudrucke 13. Heilbr. 1883, Einleitung S. III). Im Übrigen vgl. zur Kindermörderin-Literatur: E. Schmidt, H. L. Wagner, Goethes Jugendgenosse 2. Ausg. 1879 S. 76 ff., S. 89 ff.

[2]) Die erste Idee zur poetischen Behandlung des Kindermords kam ihm vielleicht schon im Jahre 1772. Bei seiner Bewerbung um die Gerichtsstelle Uslar Alten Gleichen hatte Bürger als Probeschrift unter anderem eine Relation über einen angeblichen Kindermord zu machen (vgl. Goedeke S. 27 f.).



betreffenden Strophen in der Pfarrerstochter[1]). *Nur ist hier* das Verhältnis viel tiefer gefaßt und im tragischen Sinne ausgeführt. Immerhin ist der gemeinsame Untergrund der beiden Fassungen recht deutlich zu erkennen[2]).

Ganz im Stillen, ohne Lärm reifte die Pfarrerstochter heran, im Gegensatz zu Bürgers anderen Balladen. Aber umsomehr lebte er in seinem Stoff. Das Verhältnis zu Molly (seit Beginn des Jahres 1776) hat eine stärkere Verinnerlichung zur Folge.

---

[1]) Das Thema vom ungetreuen Ritter behandelt Hölty in der Romanze von Adelstan und Röschen 1771. Sie dürfte in dieser allgemeinsten Idee auf Bürger gewirkt haben. Auch bezüglich des Namens Rosette, Röschen ist auf diese Romanze zu verweisen. — Ferner wäre „Lykas und Myrtha von Eschenburg, GMA 1772 S. 161 ff. (Übersetzung von Margarets Ghost), in Betracht zu ziehen:

Meineidiger, O! sagtest du
Mir nicht auf ewig Liebe zu,
Und konntest mich verschmähen? . . .
Was nanntest du, der mich verließ,
Die Küsse meiner Lippen süß,
Wenn du sie kühn geraubt?
*Und, ach! warum ward doch* von mir
*Unschuld'gem, jungen Mädchen* dir
*Die Schmeichelei geglaubt?*

und diese *Ballade hat* noch die Pfarrerstochter beeinflußt:

Die volle Wang entfärbte sich,
Die Lipp ist nicht mehr rot.
Der Auge milde Glut verschwand . . . .
(Da bleichten die rosigten Wangen zu Schnee;
Die funkelnden Augen verglühten)

[2]) 

| Der Ritter und sein Liebchen: | Pfarrerstochter: |
|---|---|
| Daß uns umschling' ein schönres Band, . . . | So laß auch an Gottes Altare nun laut |
| Gewirkt von Priesterhand. | Vor Priester und Zeugen es hören. |
| Ho ho! Käm ich auch wieder hier, | Arm Närrchen, versetzt er, das tut mir ja leid . . . |
| Du, Närrchen, du! was hülf es dir? . . | |
| Ho ho! du Närrchen, welch ein Wahn. | Ho, Närrchen, so hab ich es nimmer gemeint. |

Ferner aber erinnern:

Ho ho! Jüngst flog in jenen Hain,
Ein kirres Täubchen zu mir ein —

an das schuldlose Täubchen von Taubenhain, das der Junker so gut versteht „zu seinem Gelüste zu kirren".

Schon war sein Herz so voll, daß ihm in Lenardo und Blandine der Mund übergehen durfte. Die Parallele mit der Pfarrerstochter ist auffällig genug: Blandine ist wie Rosette viel begehrt und viel umworben, und so wie jene ihren Lenardo mit einem Briefchen lockt, so lockt der Junker die arme Rosette:

Zur Mitternachtsstunde laß Schlummer und Traum —
Lieb Mädel, um Mitternacht bin ich nicht weit;

und die Erzählung wird beidemal mit Rückbeziehung auf diese Stelle weitergeführt. Blandine zog ihren Geliebten in das Sommerlosier, der Junker „zog sie (Rosette) zur Laube“, und in beiden Balladen wird die „liebeflötende Nachtigall“ resp. ihr „lieblich tiefaufflötender Laut“ vernommen [1]) Diese Übereinstimmungen sind nicht zufällig, und wir werden nicht fehl gehen, wenn wir sie auf dasselbe Erlebnis, auf das Verhältnis mit Molly, zurückführen [2]). Noch in einem anderen Punkte zeigt sich uns der intime Zusammenhang zwischen der Pfarrerstochter und Lenardo und Blandine. So wie, durch den Wilden Jäger veranlaßt, Bürger plötzlich seinem persön-

---

[1]) Vgl. „An die Nachtigall“ von F. R. Schmitt: „Deinem sanft flötenden Ton, Philomele!“ (GMA 1773 S. 23).

[2]) Ganz in dieselben Stimmungen hinein gehört die kleine Ballade „Schön Suschen“ (Januar 1776), was auch aus der Analogie mit der „Elegie“ erhellt:

So wohl mir, wann ich kam,
Da hat ich keinen Zeitvertreib
Und kein Geschäft, als sie;
Da fühlt ich ganz an Seel und Leib
Und fühlte nichts, als sie . . .
Ihr hohen Weisen, sagt mirs an!
Ergrübelt, was mir da,
Ergrübelt mir, wo, wie und wann,
Warum mir so geschah?
Ich selber sann oft Nacht und Tag,
Und wieder Tag und Nacht,
So wundersamen Dingen nach,
Doch hab ich nichts erdacht.

Alles, alles das wie selig,
O wie selig fühl ich das!
Fühlt es so, das ich allmählich
Alles außer ihr vergaß . . .

Oft gedacht und oft gelesen
Hab ich viel und mancherlei,
Ärzte, Priester, Weis' und Toren
Hab ich oft um Rat gefragt,
Doch mein Forschen war verloren,
Keiner hats mir angesagt.

Der Dichter wähnte zur Zeit Schön Suschens, daß die Liebe zu Molly vergehen werde, und in diesem Sinne klingt auch das gleichzeitige „Schwanenlied“ ganz resigniert.

lichen Zorn gegen den tyrannischen, fürstlichen Wüterich im „Bauern“ sich Luft macht, so äußert sich seine demokratische Natur jetzt ein zweites Mal gegen den Adel [1]).

Ho, Närrchen, so hab ich es nimmer gemeint!
Wie kann ich zum Weibe dich nehmen?
Ich bin ja entsprossen aus adligem Blut.
Nur Gleiches zu Gleichem gesellet sich gut;
Sonst müßte mein Stamm sich ja schämen!

So spricht der Junker zur bürgerlichen Rosette. Da brach es bei Bürger in gewaltigem Unmute los. Schon Rosette flucht:

So müsse dereinst dein niedrigster Knecht,
Dein adliges Bette dir schänden.

Dies wird nun bis zu einem gewissen Punkte auch in Lenardo und Blandine praktisch: „Dein Königsgeschmeide besudelt ein Hund!“

Blandine liefert schon an und für sich das Gegenstück zum Junker:

Gott schuf ja aus Erden den Ritter und Knecht,
Ein hoher Sinn adelt auch niedres Geschlecht.

Aber sie sollte dem Herrn von Falkenstein indirekt noch eine kräftigere Antwort geben; wenn sie in rasender Leidenschaft und toller Wut schreit und tobt:

Weg, Edelgesindel! Pfui! stinkest mir an,
Du stinkest nach stinkender Hoffahrt mir an [2]). —
Mein Schönster trägt hohen und züchtigen Mut
Und speiet in euer hochadliges Blut.

Erst im Zusammenhang mit der Tragik in der Pfarrerstochter wird überhaupt das wilde Gebaren Blandinens recht klar, erhalten wir erst den richtigen Einblick in des Dichters damaligen Empfindungsgehalt.

Das versöhnende Gegenstück zu der Pfarrerstochter ist der spätere Graf Walter (nach dem englischen „Child Waters“). Daß dieser als solches von Bürger beabsichtigt resp. in diesem

---

[1]) Vgl. auch Berger in seinen Anmerkungen S. 430, 435 und Einleitung S. 32.

[2]) Vgl. Junker Hans (GMA 1773 S. 195ff.):

Elender! Pfui! hinweg von mir!
Dein Leben stinkt mir an.



Sinne aus Percy ausgewählt war, zeigen am besten die Übereinstimmungen im Einzelnen. Dabei ist es sicher, daß Child Waters zuerst auf die Pfarrerstochter eingewirkt hat, so in den Versen:

Da wurde dem Mädchen das Brüstchen zu voll,
Das seidene Röckchen zu enge.
(My gowne of greene it is too straighte). —
Mit blutigen Füßen durch Distel und Dorn,
Durch Moor und Geröhricht . . .
(Ran barefoote thorow the broome . . .
That has run through mosse and myre).

Andererseits kam dann rückwirkend das „seidene Röckchen" der Pfarrerstochter in den Grafen Walter (gowne of greene)[1]), und so stehen auch die Verse:

So soll mein Land und Leut und Burg
Dein und des Kindleins sein —

mit Anlehnung an:

Ich achte des stattlichen Ritters dich wert,
Beliehen mit Leuten und Landen.

Und wenn die Geliebte Walters auf „rauhem Stroh" (nicht im Englischen) niederkommt, dann denken wir wieder an Rosettens ärmliches Lager „von Reisicht und rasselndem Laube". Ferner erinnert das „Ho, Maid!" des Grafen Walter an das „Ho, Närrchen!" des Junkers.

*Lenardo und Blandine.* Überall ist der Dichter von Gedanken und Bildern beherrscht, die er schon einmal ge-

---

[1]) Zu Graf Walter:

Mein goldner Gurt war sonst so lang,
Nun ist er mir zu kurz . . . .
Mein seidnes Röckchen, sonst so weit,
Zu eng ist mir es nun —

vgl. Ritter und Maid, Nicolais Alm. 1777 I Nr. 2:

Daß dir dein Rock von vorn so klein
Und hinten viel zu lange.

Zu den Versen der Pfarrerstochter:

Und wenn dir mein wackrer Jäger gefällt,
So laß ich's mir kosten ein gutes Stück Geld —

vgl. dasselbe Lied:

Ich will dir geben den Reitknecht mein,
Dazu dreihundert Taler.

braucht; überall stoßen wir auf Motive, die wir in anderer Variation schon einmal getroffen. Die Worte Arm Suschens:

Er zog den Treuring von der Hand
Und ach! zerbrach ihn mir . . .
Da riß entzwei mein Perlenband —

lauten aus Lenardos Munde: „Die Bande zerreißen, der Treuring zerbricht". Und wie Arm Suschen von seinem Perlenband träumt, so träumt Blandine: „Von blutigen Perlen im blutigen Kranz". Der Eingangsvers: „Blandine sah her, Lenardo sah hin" aber geht direkt auf Robert zurück[1]): „Ich freundlich hin, sie freundlich her". Fernerhin haben die Zeilen:

So mußt du dein Leben, verriegelt allein,
Tief unter dem Turm im Gewölbe verschrein —

den Anstoß gegeben zu:

Wo Karl dir noch gelüstet,
So sollst du tief ins Burgverließ,
Wo Molch und Unke nistet (Entführung),

worin Bürger über sein englisches Original hinausgeht.

---

[1]) Robert, ein Gegenstück zur „Phidile" von Claudius (GMA 1772 S. 77 ff.). Göckingk schreibt bezüglich dieses Liedchens an Bürger: „In ihrer Romanze find ich eine Strophe, die mit einer Stelle aus einem Liede von Hölty, welches auch in den Almanach kömmt, so viel Ähnlichkeit hat". Man vergleiche:

| Bürger. | Hölty. |
|---|---|
| Da sah ich übern grünen Zaun, | Ich sah sie, wenn der Abend floh, |
| Im lichten Frühlingsgarten, | Im kleinen Frühlingsgarten |
| Ein Mädchen rosicht anzuschaun, | Der Frühlingsblumen warten. |
| Der Schwesterblumen warten. | |

Strodtmann meint in einer Anmerkung zu obigem Briefe (27. Juni 1775), daß das erwähnte Gedicht von Hölty (Erinnerung) im GMA 1776 fehle, was nicht zutrifft. Es findet sich da S. 56 f. und ist mit P unterzeichnet (vgl. Halm S. 142). Auch sind es nicht, wie Berger angibt V. 9—12, die Göckingk aus dem Höltyschen Liede zitiert, sondern die Verse 13, 15 und 18. Außer auf diese sind für Robert auch auf Verse eines anderen Höltyschen Liedes („Traumbild"), das schon im GMA 1775 (S. 49 ff.) steht, zu verweisen:

Jetzt seh ich dich . . . . . .
Und bald darauf, im kleinen Blumengarten
Wie Eva schön,
Des Rosenbaums, des Nelkenstrauchs zu warten.

Neben zahlreichen Anspielungen auf „Phidile" findet sich noch Anlehnung an das Millersche „Klagelied eines Bauern" (GMA 1773 S. 35).

Im Lied von Treue erinnert das „heimliche Pförtchen" an die „heimliche Tür" von Blandinens Sommerlosier. Schließlich dürften die Liebesszenen in Lenardo und Blandine das Gedicht „Untreue über Alles" veranlaßt haben, denn auch hier ist das Thema:

Sie koseten [1]) traulich von diesem und dem —

oder in die Sprache des Lenardo übersetzt:

Sie trieben bei Küssen und tändelndem Spiel
Des süßen Geschwätzes der Liebe gar viel.

Schon das Metrum, dann aber Ausdrücke wie „Labsal", „Schönste der Schönsten" oder Strophen wie: „O Molly, lieb Liebchen, wie wär es bestellt" usw. weisen auf Lenardo und Blandine zurück.

*Das stark Affektische,* das Extreme der Situation, drängt sich Bürger am meisten auf. Bei der Lektüre des Götz empfindet er „Grausen, kaltes Grausen, wie wenn einen kalter Nordwind anweht" (Strodtmann I S. 130). Und dies Bild gefiel ihm so gut, daß er es in seinen Wilden Jäger und in die Pfarrerstochter aufnahm. Wir finden dasselbe noch einmal in Macbeth [2]), und auch Trudchen (Entführung) „graust es durch die Glieder". In fünf Balladen ist von dem „Schwinden" oder „Zerrüttetwerden" der Sinne die Rede. Obwohl sein Wortschatz durchaus nicht arm ist, so hilft doch alles Variieren nichts, wenn dieselben Situationen und Motive sich immer aufs Neue wiederholen. Die allgemeineren Ausdrücke wie Schmerz, Leid, Gram, Kummer, Jammer, Elend, Not stehen in 9, daneben die Äußerungen des Schmerzes

[1]) Vgl. S. 88 Anm. 1.

[2]) Wie übrigens der Dichter in seiner Bearbeitung des Macbeth seinen ganzen Balladenapparat mobil zu machen sucht, zeigt besonders auch die Stelle, wo er die Lady Macbeth, bevor sie stirbt, „noch ein bischen zappeln" läßt: „Hilfe! Hilfe! dann gab's Ach und Krach (Entführung), als ich herzulief, zuckte, röchelte und schnappte sie zum letzten Male (Lenardo und Blandine). Was für Klauen ihr das Gesicht auf den Rücken gedreht (Raubgraf, Wilde Jäger) usw. mag der allmächtige Gott wissen". Vgl. weiter Seite 285: „Ich muß fechten. Das will ich! Bis mir das Fleisch von den Knochen abgehackt ist" mit dem Verse aus dem Lied von Treue: „Wir hauen als hackten wir Fleisch zur Bank".

wie seufzen, schluchzen, ächzen, stöhnen, heulen, wimmern zusammen in 8, Gemütsbewegungen wie Ahnden, Zagen, Bangen, Angst, Schrecken (einschließlich ihrer verschiedenen Ableitungen) in 10, Worte wie beben und starren (starr) in 8, die heftigsten Affekte Entsetzen, Graus, schaurig, gräßlich in 6, aktive, stärkste Ausbrüche wie Knirschen, Zorn, Grimm, Wut, Verzweiflung, Wahnsinn in 8 Balladen, wobei jedesmal Lenore, Lenardo und Blandine, Entführung, Wilde Jäger, Pfarrerstochter, Kuh und Lied von Treue fast regelmäßig (mit mehreren Wiederholungen oder Ableitungen) vertreten sind. Bedeutend ärmer ist sein Wortschatz für das Minnigliche. Die geläufigsten und sehr häufigen Ausdrücke neben schön sind: traut und traulich, lieb und lieblich, süß, hold, zärtlich, wobei es sich der Hauptsache nach nur um Lenore, Lenardo und Blandine, Bruder Graurock, Untreue über Alles und Graf Walter handelt.

*Ritt, Entführung, Kampf.* Einen Ritt bringt Bürger in seinen Balladen viermal. Jedesmal aber ist seine Darstellung in der Lenore in etwas vorbildlich geworden.

Lenore: Und hurre hurre, hop hop hop!
Ging's fort . . . . .
Rasch auf ein eisern Gittertor
Ging's . . . . .
W. Jäger: Und hurre hurre, vorwärts ging's . . .
Rischrasch quer übern Kreuzweg ging's . . .
Risch ohne Rast.

Entführung (von der Lenore und dem Wilden Jäger beeinflußt):

Risch geht's nach meiner Mutter fort . . .
Hop hop! sein Heer Vasallen.

Doch die Übereinstimmungen beschränken sich keineswegs auf diese onomatopoetische Ausmalung. Wilhelm spornt sein Pferd: „Rapp, tummle dich von hinnen“[1]), der Marschall von Holm: „Hui! tummle dich, Senner!“ In der Lenore „Ging's

[1]) Vgl. auch in der Entführung die Worte des Ritters an die Zofe resp. an Trudchen:

Bis wolgemut und tummle dich!
Flugs tummle dich von hinnen! —
Um Gottes Willen! tummle dich!

mit verhängtem Zügel", und „Wild kam Plump, den Zaum verhängt" in der Entführung.

Daß ein großer Ritt auch mit großem Lärm vor sich zu gehen habe, hat sich Bürger aus Höltys „Leander und Ismene" gemerkt:

Es rasselten die Schimmel
Stracks über Stock und Stein davon
Mit donnerndem Getümmel —

(vgl. Lenore, Entführung und Lied von Treue). Ferner. So wie in Lenore „Kies und Funken stoben", so sprengte auch der Ritter Karl „daß es Funken stob". Der Ausdruck aber „Daß Roß und Reiter schnoben" ward im Lied von Treue mit den „Stürmen der Nase" ins Extreme verzerrt.

Und nun die Szenerie, in welcher der Ritt sich abspielt. Im Raubgrafen ging es (s. o. Hölty) „Über Stock und Stein und Dorn", in einer verworfenen Lesart der Lenore durch „Korn und Dorn", im Wilden Jäger und in der Entführung wird ebenfalls durch „Korn und Dorn" gejagt, und so noch einmal im Macbeth. Fliegt Lenore über „Anger, Haid und Land" dahin, so geht es dafür im Wilden Jäger durch „Haid und Stoppel", im Lied von Treue durch „Haid und Wald"; und weiter geht es im Wilden Jäger durch „Wald und Feld" und „Flur und Wald", im Bauern durch „Saat und Forst", in der Entführung durch „Flur und Wald" und „Feld und Forst", und auch im Lied von Treue jagt der Marschall „das Feld entlang".

Zweimal schildert Bürger eine Entführung, und auch hier finden sich die auffälligsten Parallelen. Angekündigt wird dieselbe im „Ritter Karl" mit: „Hallo, Hallo! Herr Reichsbaron!" Hierauf „bewehrt" sich der Freiherr zum Streite „Und donnerte durch Hof und Haus"[1]). Ganz ähnlich im Lied von Treue:

Wie Wetterschein[2])
Entlodert sein Sarras der Scheide ......
Vom Donner des Fluches erschallet sein Schloß.

---

[1]) Vgl. Lenardo und Blandine:
Hallo! wach auf du Fürst von Burgund ....
Da rannte der Alte mit blinkendem Dolch.

[2]) Vgl. Männerkeuschheit: „Sein Schwerthieb ist wie Wetterstrahl" oder Ossian (B.'s Werke V S. 121): „Ein Wetterstrahl ist sein

Die Verfolgung schließt sich nun an:

Halt an, halt an, du Ehrendieb,
Herbei vor meinen Klingenhieb (Entführung).

Verruchter Räuber, halt an, halt an,
Und steh dem Mann (Lied von Treue).

Der Kampf beginnt:

Wie Wetter schlug des Liebsten Schwert . . . .
Sah hoch die Säbel schwingen (Entführung).

Wie Wetter erhellt sich der grimme Kampf . . .
So hoch er das Schwert, so sausend[1]) er's schwingt (L. v. Tr.).

und weiter mit enger Anlehnung an den Wilden Jäger[2]):

Von ihrer Ferse Stampfen
Begann der Grund zu dampfen (Entführung).

Das Stampfen der Kämpfer zermalmet zu Dampf
Den Sand und die Schollen der Erde (Lied von Treue).

---

Schwert" oder „Dein Schwert wie Gewitterstrahl" (S. 128). Daß Bürger hier von Ossian beeinflußt ist, zeigt auch das andere Bild in der Entführung: „Vor Zorn der Freiherr heiß und rot, Glich einer Feueresse", welches ebenfalls in Ossian sich findet: „Wie die Esse glüht dein Blick" (S. 128).

[1]) In der Entführung war schon vorher die Lanze vorbei „gesaust".

[2]) Und Hund und Mann und Roß zerstampfte
Die Halmen, daß der Acker dampfte.

---

## SCHLUSS.

So sehen wir, welch eine Fülle von Beziehungen die einzelnen Balladen Bürgers untereinander verbindet, und erkennen nicht zum Wenigsten gerade hierin die große Enge seines dichterischen Könnens. Bürger selbst sagt (Strodtmann 6. Febr. 1772), daß er wie Lessing nicht die lebendige Quelle in sich fühle, die unaufhaltsam und von selbst hervorströmt, sondern daß er jeden armseligen Tropfen erst mit großer Anstrengung heraufpumpen müsse. Doch das wäre so schlimm nicht gewesen, aber es fehlte ihm auch die Vielseitigkeit und reiche Bildung des Geistes, wie sie z. B. Lessing besaß, und schließlich fehlte es Bürger am Erlebnis. Hätte er in engerer Beziehung zu den Reliques gestanden, welche Fundgrube hätten sie ihm werden, welche Unmenge von Stoffen hätten sie seiner armen Phantasie reichen können, welchen Apparat würden sie seinem Talente zur Verfügung gestellt, welches Chaos balladischer Ideen in ihm erzeugt haben, da es noch Zeit war.

Bürger hat vor 1777 die Reliques nicht studiert, sonst könnte er heute nicht in dieser Dürftigkeit dastehen. Und es ist fast rätselhaft, daß er mit Percy solange in kein näheres Verhältnis kam. Der Grund aber lag darin: Seit der Lenore trat bei dem Dichter die Ballade mehr und mehr in den Hintergrund. Wohl war der Wilde Jäger begonnen, aber er blieb liegen. Fast 2 Jahre ward nichts getan. Wie könnte man aber die nächsten Stücke mit einem Studium der englischen Balladen in Zusammenhang bringen? Der Ritter und sein Liebchen (Jan. 1775) ist eine zufällige Verselbständigung einer Episode aus der geplanten Kindermordtragödie. Robert (Juni 1775) gilt uns als ein müßiges Gegenstück zu Claudius' „Phidile". Mit den Weibern von Weinsberg (August 1775) aber fällt Bürger bedenklich in den Ton der ironisierenden

Romanze zurück. Alles das aber war nur Nebenwerk, das nicht die Aufwendung der besten Kräfte verdiente; ja auch seine großen Balladen, wie Lenore und Wilde Jäger, hatten für ihn immer mehr nur vorbereitende Bedeutung. Wozu hätte er die englischen Balladen studieren sollen, was hätten sie ihm zu der großen bürgerlichen Tragödie, zu dem großen Nationalepos helfen können? Und nur darnach stand sein Sinn, wenn er Shakespeare, Homer und Ariost „coram" nimmt. Noch reichte seine Kraft nicht hin. Versuche er es also noch einmal mit einer großen Ballade, daß er seine Flügel stärke. Das Experiment war unternommen und gescheitert in Lenardo und Blandine (April 1776). Kein lebendiger Balladenton, dessen Führung er sich hätte anvertrauen können, erfüllte des Dichters Seele. Er hatte zwar als Kind des Volkes und durch die frühe Beschäftigung mit dem Kirchenlied und durch seine, wenn auch mangelhafte Kenntnis des Volksliedes einen richtigen, aber nicht unfehlbaren populären Instinkt, der ihm wesentliche Dienste leistete. Im Übrigen blieb seine einzige Richtschnur die kühl berechnende Technik, wie sie gleich von Anfang an in der Lenore sich uns offenbart. In den durch die Lehre Herders und den Erfolg der Lenore gleichsam sanktionierten, poetischen Mitteln sehen wir Bürger eigensinnig verharren.

Voraussetzung für die ernste Ballade ist seine epische Begabung, die ihn zu Homer führt und in die ironisierende Romanze treibt, seine populäre Geistesrichtung, die besonders in der Begeisterung für Gesangbuch, Bibel und Volkslied zum Ausdruck kommt, seine Sturm- und Drang-Natur (mit dem Zug zum Dramatischen), die ihn für die gewaltige Anregung seiner Zeit bereit sein läßt, und ihn mit innerer Notwendigkeit zur literarischen Großtat fortreißt.

---


PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY
PAIR>
32101 017772763

